

ELS FRESCOS GÒTICS INICIALS DE L'ESGLÉSIA DE SANT VALENTÍ DE LES CABANYES (ALT PENEDEÈS, BARCELONA)

MARIA DE GRÀCIA SALVÀ I PICÓ

Servei del Patrimoni Arquitectònic. Diputació de Barcelona

El temple té dos conjunts de pintures murals, un a l'extrem de ponent, que ocupa bàsicament la volta i l'interior de la testera, i l'altre al braç nord del transsepte.

El primer, més antic, datat estilísticament de cap al darrer terç del segle XIII, comprèn escenes dels turments del purgatori i d'altres complementàries, com ara l'avís contra els perills de la mort sobtada.

El segon conjunt, d'estil gòtic més avançat, realitzat cap a la primera meitat del segle XIV, posseeix diverses representacions de sants, i una escena preponderant amb l'episodi en què Sant Martí comparteix la capa amb un pobre.

ELS FRESCOS GÒTICS INICIALS DE L'ESGLÉSIA DE SANT VALENTÍ DE LES CABANYES (ALT PENEDE'S, BARCELONA)

INTRODUCCIÓ

L'any 1989, el nostre Servei, a petició de l'Ajuntament de les Cabanyes, va iniciar la intervenció a l'església de Sant Valentí, segons l'avant-projecte del doctor arquitecte Rafael Vila. Com és habitual, en primer lloc es van realitzar una sèrie d'estudis històrics-arqueològics, un resum dels quals apareix en aquest mateix volum de la *Miscel·lània* (López Mullor, Fierro, Clua, 1992; Castellano, Salvador, 1992). Pel que fa a les pintures, la nostra intenció ha estat d'aplegar totes les dades possibles, de cara a una futura restauració, i alhora matisar diverses qüestions iconogràfiques i cronològiques.

Els frescos van ser descoberts l'any 1973. L'estiu del 1980, es va dur a terme una primera restauració per part dels alumnes del curs de restauració de pintura mural celebrat a Sant Cugat del Vallès. La campanya va consistir en la consolidació i fixació dels murals sota la direcció del senyor Josep M. Xarrié (1981: 318). La notícia de la troballa va aparèixer en diverses publicacions vilafranquines (v. gr.: *Tothom*, març del 1973). L'any 1978, en un article del senyor Salvador Llorach (1978: 81) que inclou un catàleg de les esglésies romàniques penedesenques, s'esmenta que a Sant Valentí es conserven unes pintures murals tardanes.

L'any 1981, es publiquen dos estudis més complets sobre aquest conjunt mural. El primer (Xarrié, 1981: 318-320) comprèn la descripció formal, i agrupa les pintures en cinc plafons sense determinar-ne la situació topogràfica; una interpretació iconogràfica de les escenes, que en alguns casos és inexacta, i una datació àmplia fixada entre els segles XII i XIV. El segon (Sureda, 1981: 364-381), molt més extens i profund que l'anterior, és basat en l'anàlisi de Xarrié, encara que introdueix innovacions importants: unifica les escenes en cinc zones i les situa topogràficament, proposa una interpretació iconogràfica que creiem encertada (encara que en alguns casos nosaltres plantejem identificacions diferents), ja que malgrat la disparitat dels temes els relaciona a partir de dos programes iconogràfics; l'anàlisi formal i la filiació estilística són perfectament acceptables. Pel que fa a la cronologia, aquest autor creu que el conjunt pictòric és unitari, executat cap al 1350-1360, la qual cosa, com veurem, difereix de les nostres apreciacions.

Com que a les recerques històrico-arqueològiques ja citades, dutes a terme pels nostres col·legues, resten recollits tots els detalls sobre la història de l'església i la vinculació a l'orde de Sant Joan, ens excusarem d'aprofundir en aquestes qüestions, i passarem directament a l'estudi de les pintures. S'ha d'entendre, però, que totes les dades històriques i/o arqueològiques que utilitzarem procedeixen d'aquestes fonts, sempre que no s'especifiqui el contrari.

DESCRIPCIÓ

Bona part de la decoració mural de l'església ha desaparegut i la que es conserva està molt fragmentada. Per ambdós motius la lectura del conjunt és difícil i forçosament ha de restar incompleta a causa de la manca d'imatges. Per fer més comprensible l'argument, formulem una descripció de les escenes linials, malgrat que no segueixi el mateix ordre que el discurs iconogràfic. Per raons topogràfiques, iconogràfiques i cronològiques, hem distribuït el conjunt en dos sectors: les pintures de ponent i les pintures del nord-est (fig. 6).

Les pintures de ponent

Es concentren en tres zones: la part més occidental del mur sud de la nau, una zona del mur oest i un fragment del costat de ponent de la paret nord. Al mur sud i d'esquerra a dreta (figs. 1, 7), es pot veure un seguit d'escenes que formen un fris continu. Els primers elements són els que s'aprecien amb més dificultat. Això no obstant, hem pogut distingir una caldera de color negrós, de l'interior de la qual surten, com a mínim, tres caps humans amb cabelleres llargues castanyes i rosses. En el mateix indret de la caldera, una mica més amunt i cap a l'esquerra, hi ha el rostre d'un personatge. Darrera de la caldera, apareix una figura estranya, és de color marró i perfilada amb una línia negra gruixuda. Presenta l'aspecte d'un animal, semblant a un enorme gos o llop, amb orelles curtes i punxegudes, i un gran nas arrodonit; de la boca entreoberta surten dues fileres de dents blanques. En un principi, era de cos sencer, ara hi manca un bon tros, només en són visibles el cap i els dos braços. Aquesta figura dimoniaca està de perfil, girada cap a la dreta, en direcció a l'escena següent. Té el braç dret aixecat i fa el gest d'endur-se'n alguna cosa a la boca. Amb l'esquerre aguanta una mena de bastó llarg, acabat en tres punxes. Al costat esquerre del cap d'aquest dimoni, s'ha conservat un petit fragment de pintura en el qual hi ha quatre capets, potser femenins, ja que porten els cabells llargs. Estan molt junts, però no es pot precisar res més.

El diable descrit porta un instrument de tortura, de la part superior del qual hi ha penjada pel coll, mitjançant una llaçada, una figura humana despullada. Aquest personatge és un dels millors conservats de tot aquest parament, i aprofitem per descriure'l més minuciosament. És configurat per una línia marró força gruixuda, que alhora en determina els trets anatòmics principals: rostre, coll, pits, costelles i melic. És interessant destacar la manera com aquest pintor traça els pits, mitjançant dos cercles oberts en la part superior. També és característica la forma d'esbossar les costelles a partir de línies corbes concèntriques. El melic és dibuixat en forma de creu amb el braç transversal corbat. Pel que fa al rostre, té una estructura ovalada perfectament perfilada. La boca és simplement una línia corba, el nas i la cella de la dreta estan completament units; en canvi, la cella esquerra és més petita i arquejada. Els ulls són gairebé triangulars, amb un punt negre al mig que reproduïx la nineta. Aquests traços donen forma al cos, el qual a penes està pintat, ja que el color beix interior és el mateix que s'ha utilitzat al fons, sols els

cabells tenen un to marró vermellós. El condemnat, amb els ulls ben oberts i la boca closa, té una posició de tres quarts amb el cap més girat cap a la dreta i tirat una mica cap enrera. Presenta els dos braços lligats a l'esquena a l'altura de la cintura. La resta de figures tenen les mateixes característiques formals, únicament canvien la postura.

Tot seguit hi ha dibuixat un gran cap d'animal amb caràcters humans. També és resseguit d'una línia negra, que emmarca una tinta plana marró. El rostre és afaïçonat, per la boca, amb dues fileres de dents blanques, el nas arrodonit i voluminós, grans ulls oberts, i orelles punxegudes. De la part superior del cap, li surten dues enormes banyes que es ramifiquen en sengles parells de banyetes més petites, semblants a les dels cérvols. També és col·locat de tres quarts, però en aquest cas es gira cap a l'esquerra. De la banya d'aquest mateix costat, hi penja una figura lligada pels peus i amb el cap per avall. Està situada en l'espai buit que hi ha entre les dues banyes. De la primera de les ramificacions de la banya dreta, hi penja, pels peus, un altre individu. Es veu amb més dificultat, ja que únicament manté les extremitats inferiors, un braç i part del cap. El fons d'aquesta composició és format per línies i franges sinuoses de color vermell i marró, que imiten les flames del foc.

Les pintures que ocupen la paret oest de l'església (concentrades en la zona inferior esquerra) són les que presenten l'estat de conservació més deficient. Només en resta una tercera part del conjunt (figs.2, 8). La composició també va ser mutilada en obrir un òcul i una porta a l'època moderna i contemporània, respectivament (López Mullor, Fierro, Clua, 1992). Començarem la descripció d'esquerra a dreta. En primer lloc, hi ha una figura masculina despullada, de cànon allargat. El tractament anatòmic no és tan geomètric com el dels personatges descrits més amunt: els pits són dibuixats amb unes línies fines i ondulades, el melic només és un punt, no té les costelles marcades; el rostre és més arrodonit, la boca queda configurada per uns llavis més carnosos, el nas és recte i s'ajunta amb la cella dreta, els pòmuls són marcats amb dos punts marrons. Presenta una posició de tres quarts, sembla que camini i que es dirigeix cap a la dreta. Amb una mà agafa un bàcul acabat en creu, de la qual només resta el travesser horitzontal. Té el braç dret aixecat i també dos dits de la mà. Una mica més amunt, dalt de la creu, hi ha una altra criatura despullada, de la qual només hi ha vestigis de la part inferior del cos. Aparenta que flota per l'espai. Al costat de la figura que porta la creu, n'hi ha una altra també nua. Té una mà darrera de la cintura i fa l'acció de pujar.



Figura 1: Pintures de ponent, croquis del mural sud (Isabel Serra).



Figura 2: Pintures de ponent, croquis del mural oest (Isabel Serra).

A l'escena següent, sense solució de continuïtat, hi ha un arbre de color groc sense fulles. Del tronc surten unes branques asimètriques. No s'ha preservat sencer, però és de suposar que era de grans dimensions. A sota de l'arbre hi ha tres figures. Una d'elles és a la banda dreta del tronc: està despallada, té els cabells rossos, el cos una mica flexionat, i els dos braços junts i aixecats. Sembla que surt llençada, amb certa violència, cap a la dreta. Les dues ànimes restants són a l'altre costat del tronc. La de més cap a la dreta té els dos braços aixecats, sobretot un d'eils, perquè fa una tombarella. La que està al devora és capgirada i amb el peu toca una de les branques. Tenen cabells rossos i són despallades. Tots tres personatges res dirigeixen vers l'esquerra. Una última figura és dempeus sobre la segona branca de l'esquerra. Al costat d'aquesta composició hi ha una llacuna pictòrica que no permet d'establir el lligam d'aquesta escena amb la següent. Pensem que hi podria haver una roda de petites dimensions, a la qual estaria il·ligada la figura col·locada a la dreta del tronc.

La representació que ve a continuació consisteix en una gran roda de color groc. És molt malmesa i tan sols en resten bocins de la banda superior i de l'esquerra. Els radis estan molt treballats i sobresurten de la curvatura de l'instrument. En el punt on s'ajunten els raigs i la roda hi han lligades figures humanes nues. A l'extrem superior hi ha dos personatges lligats en un mateix vector, i a la part esquerra una altra figura de nou lligada entre un parell de radis. Per damunt d'ella, n'hi ha una altra d'enlairada, amb les cames ben obertes, que es dirigeix vers la dreta. La resta no és visible, però suposem que les figures envoltarien l'estructura circular. Tot el fons del conjunt oest era de color negre, i encara és visible en alguns indrets. L'últim fragment pictòric important d'aquesta paret és a la part superior esquerra del mur, gairebé en el punt d'intersecció amb l'arrencament de la volta. A causa que està molt alt, és difícil d'interpretar. Pot tractar-se d'una persona vestida amb túnica negra i coberta amb un mantell vermell, que també li tapa el cap. Porta un element penjat de color blanc, potser la funda d'una espasa. Apareix agenollada, en actitud d'oració.

Per acabar amb la descripció de les pintures de ponent, hi manca la decoració del mur nord, situada gairebé simètricament de les escenes meridionals. L'estat de preservació és força deficient i, a més, és trencada per l'obertura d'una capella. Consta de dues composicions (figs. 3, 9). De l'escena de l'esquerra solament resten una sèrie de

fragments aïllats; el fons devia de ser de color blanquinós, ornamentat amb petites flors esquemàtiques constituïdes per puntets vermells. Creiem veure-hi un cap, possiblement amb nimbe, damunt del qual hi ha un ocell negre. Aquesta au sembla un corb, tant pel color negre com per la tipologia del bec i de les ales. El corb adopta una posició curvada per adaptar-se al traçat del cap. Davant d'aquesta representació i una mica separada, hi ha una mà amb un dit aixecat i un petit orifici circular al carp.

L'escena de la dreta és més sencera. Està emmarcada d'una sanefa de color negre i vermell, que reproduïx un motiu ornamental dit d'esperó, força utilitzat en la ceràmica. Al centre de la composició, hi ha Crist. Porta una túnica blanquinosa, amb el coll groc i mantell negre. Té els cabells llargs i rossos, i és imberbe. Duu el nimbe crucífer. La traça del rostre és la mateixa que la dels condemnats del mur sud; de perímetre ovoidal, la boca només és una línia, el nas unit amb la cella dreta i l'esquerra força arquejada, i els ulls gairebé triangulars. Les mans estan resseguides d'una línia vermella i les ungles ben dibuixades. Apareix en posició frontal, amb la dreta beneeix i amb l'esquerra aguanta la bola del món. A sota de Crist hi ha una persona, de la qual únicament es pot veure part del cap. També és rossa i porta nimbe.

Les pintures del nord-est

Són als murs de tramuntana i de llevant del braç nord del transsepte. Estan força esquerdades, i en alguns casos han desaparegut la capa pictòrica i l'arrebossat de preparació. La decoració de la paret nord es divideix en dues zones (figs. 4, 11). La superior, millor preservada, és limitada per l'arrencament de la volta. Presenta un fons vermell, i les figures estan policromades en blanc i vermell. A la dreta, hi ha un cavall de perfil. De la part del davant, només hi ha el coll i les dues potes; una d'elles enlairada, en moviment cap a la dreta. També resten trossos de les dues potes del darrera i un bocí de cua. El genet té els atributs d'un cavaller: vestit curt amb plecs i espasa lligada a la cintura, botes negres punxegudes amb esperons i ficades a l'estrep, a la mà porta una mena de fuet de tres blens. Tota la zona de damunt del cos s'ha perdut i sols resten vestigis del cap, amb cabells rossos i nimbe de dimensions considerables. Davant del cavall hi ha un home amb faldilleta, va descalç, i porta un bastó llarg; és de perfil i camina cap al cavaller. Entre aquest personatge i el cavall hi ha un tros de tela.

Sota d'aquesta composició hi ha una orla decorativa, formada per una tija ondulada combinada amb fulles trevolades negres. El parament inferior és una de les zones més deteriorades de la capella. S'organitza en tres escenes, separades pel mateix esquema decoratiu d'abans. La central fóra la més important, ateses les dimensions. Malauradament, no n'ha quedat pràcticament res —ni tan sols l'estucat de preparació— a excepció de dos capets, un d'ells nimbat, situats al costat esquerre. De les dues escenes laterals, sols la de la dreta conserva l'enquadrament, idèntic al del mur est de la mateixa estança.

Les pintures de la paret oriental també són molt degradades pel pas del temps i per l'obertura d'una fornícula (figs. 5, 10). El conjunt consta de dos registres, separats i emmarcats per una sanefa ornamental. Aquest motiu és integrat per una tija ondulant contínua, a partir de la qual es desenvolupa una composició de triples fulles acorades grans i petites. Cadascun d'aquests registres té compartiments rectangulars, a l'interior del qual hi ha una estructura arquitectònica composta per un arc trilobuat recolzat en fines columnetes i inserit dins un arc apuntat. Aquest últim element és resseguit de fulles trevolades i culmina en un floró central. El camper dels enquadraments és vermell i blau (transformat en negre); en dos d'ells és diferent i pren la forma d'un enreixat. A l'interior d'aquests rectangles hi ha reproduïts una sèrie de sants, que porten un gran nimbe resseguit d'una línia ondulada. A la banda superior hi ha les carteles amb el nom; malauradament, gairebé totes les inscripcions han desaparegut. Tots els personatges menys un són de perfil.

Començarem la lectura pel registre de dalt i d'esquerra a dreta. El primer sant, sobre fons vermell, porta un vestit de color blanc i, possiblement, un mantell curt damunt les espatlles. És afaïçonat jove, sense barba i tonsurat. Com a únic atribut porta un llibre; el nom no s'ha conservat. El segon està de cara, vesteix un hàbit vermell intens, és barbut i porta tonsura; els únics atributs són el llibre sagrat, que aguanta amb la mà esquerra i la palma de màrtir a l'altra. El plafó és reticulat i l'epígraf que l'identificava està completament esgarrat. El tercer és un dels més maltractats, duu una llarga túnica blanquinosa i mantell groc més curt. Té els cabells rossos i una barba punxeguda del mateix color; no s'hi distingeixen els atributs. Està de perfil i possiblement el fons era blau. Tampoc no conserva la llegenda. Del quart solament hi ha la meitat superior, la resta va desaparèixer en obrir-se la fornícula. Porta un hàbit blanc amb cogulla; és imberbe i tonsurat. Els atributs no es poden de-

terminar. El títol situat damunt de l'aura és pràcticament il·legible, però encara es pot distingir l'abreujament de la paraula *Sanctus* i algunes lletres que, segons el professor Riu (al qual agraïm l'ajut), podrien transcriure's com a *Bernardus* o com a *Benedictus*. L'últim sant del registre superior, el cinquè, també és de perfil; porta un hàbit amb caputxa de color obscur, possiblement negre o marró; amb tonsura monacal, cabells i barba rossos. Com a atributs té una creu en forma de tau, penjada d'un bras, i entre les dues mans juntes sembla que hi hagi una au, potser un colom. El fons és vermell. La inscripció es pot transcriure: *Sanctus Antonius*.

La identificació dels sants del registre inferior encara és més complicada, a causa del despreniment de bona part de la pintura i la desaparició d'alguna escena en col·locar-s'hi la fornícula. Això no obstant, al primer compartiment de l'esquerra, hi ha una santa. Va abillada amb una túnica marró i mantell blanquinós. Té el cap cobert amb un vel i corona; també du la palma de martiri. Segons el professor Riu, podria ser una santa d'origen noble i casada. El fons és reticulat, idèntic al del segon sant de dalt. Com la resta, té el nom escrit en una cartela damunt del nimbe, però l'estat de les lletres dificulta enormement la lectura, tal vegada podria dir Isabel (informació del prof. M. Riu). A l'espai següent només hi ha uns quants fragments. Encara resta l'emmarcament ornamental que és més gran que la resta, això ens fa pensar que s'hauria reproduït una composició diferent. Hi ha dibuixada una mena d'estructura arquitectònica de color groc, que ocuparia bona part de l'escena. En l'espai superior, s'hi observen una mena d'estrelles i part de l'ala d'un àngel. L'últim enquadrament és el més petit de tots i només resten uns pocs vestigis que no permeten la identificació.

EL PROGRAMA ICONOGRÀFIC DE PONENT

Hom pot establir una relació entre els diferents temes plasmats a les parets del costat occidental de l'església. De totes maneres, cal tenir en compte que no es tracta d'una representació lineal: al mur sud es mostren les penes del purgatori, les quals continuen a la paret oest, on també hi ha una ànima que va cap a la salvació; al parament nord apareix l'escena de sant Cristòfol amb Crist damunt les espatilles i un altre d'interpretació més difícil.

Les penes del purgatori

El tema més desenvolupat és la descripció dels càstigs patits pels condemnats en un lloc que es podria interpretar bé com l'infern, bé com el purgatori. Tant en la literatura com en les formes plàstiques, no hi ha una diferenciació clara entre aquests dos espais, ja que tenen unes característiques força similars. Això no obstant, hi ha un element bàsic que permet distingir-los: mentre que al purgatori hi ha possibilitat de salvament a l'infern la condemna és eterna. Creiem que a l'església de Sant Valentí s'ha reproduït el purgatori, ja que una de les figures del mur oest fuig de les tortures i es dirigeix cap al paradís.

En aquest conjunt compareixen cinc penes concretes: l'arbre igni, la roda, la caldera, el turment dels dimonis i el foc. Les dues primeres estan al mur oest i les restants al sud. La situació d'aquests temes als peus de l'església és normal, i s'ha d'entendre com un discurs oposat a les visions teològiques que, gairebé sempre, són a la zona absidal. Les fonts literàries utilitzades pels artistes han preocupat els estudiosos i n'hi ha una bibliografia extensa. Existeix una gran quantitat de textos que podrien haver determinat la iconografia. Alguns autors creuen que els únics documents, o com a mínim els més importants, són els cristians i d'altres, en canvi, opinen que també cal tenir en compte els cicles escatològics àrabs (Pacheco, 1973: 5-21).

El primer càstig és el de l'arbre igni, dibuixat a l'esquerra del mur oest (figs. 2, 8). Consisteix en un arbre groc, color que imita el foc, damunt de les branques del qual hi ha els damnats. Al voltant del tronc hi ha ànimes despullades, en actitud de caiguda. Dos documents apòcrifs fan referència a la tortura de l'arbre: l'*Evangelie de Bartomeu* i la *Visió de l'Infern* de sant Pau. En el primer, els dimonis expliquen els suplicis que s'infringeixen als sentenciats, entre els quals apareix el de l'arbre: «A unos los echamos al fuego, a otros les lanzamos desde los árboles para que se ahoguen; a unos les rompemos los pies o las manos, a otros les arrancamos los ojos» (Santos Otero, 1984: 563). Encara més interessant és l'apòcrif paulí, que tracta sobre el descendiment d'aquest sant a l'infern acompanyat de l'arcàngel Miquel (escrit als segles II o III i del qual hi ha vuit redaccions diferents). El primer turment infernal és el de l'arbre igni: «Et postea Paulus ductus ad portas inferni. Et uidit ibi arbores igneas, in quarum ramis peccatores cruciati pendebat: quidam per capillos, alii per pedes, alii per manus, alii per linguas, alii per colla, alii per brachia, alii per membra diuersa» (Silverstein, 1935: 156).

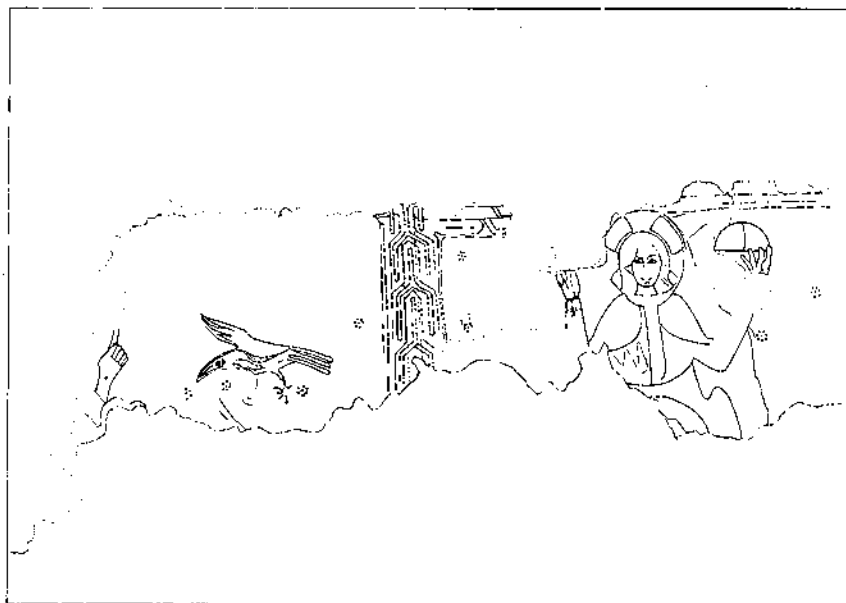


Figura 3: Pintures de ponent, croquis del mural nord (Isabel Serra).

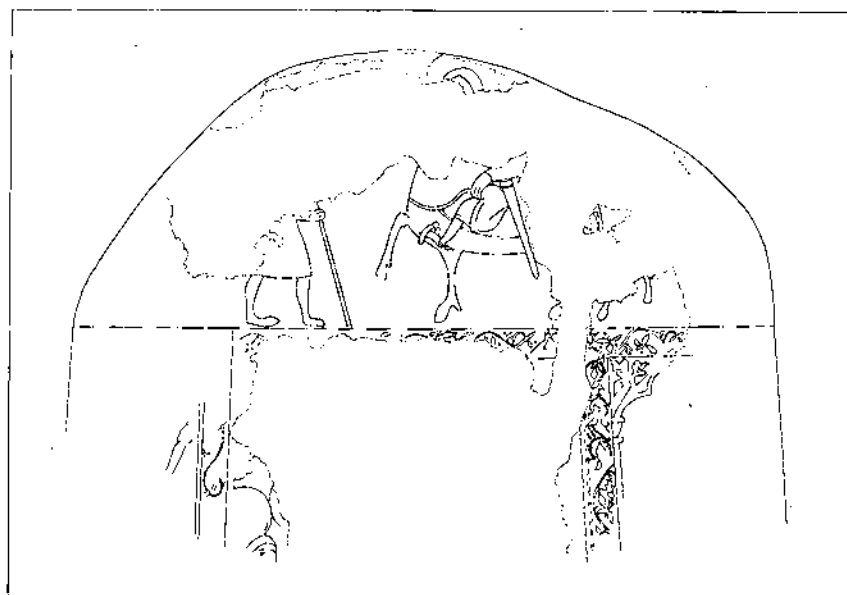


Figura 4: Pintures del nord-est, croquis del mural nord (Isabel Serra).

Si observem amb deteniment el fragment del fresc on es reproduïx aquest paràgraf, podem comprovar que l'arbre igni és ben visible, i en canvi les figures dels rèprobes no hi pengen, només n'hi ha una que té un peu en contacte amb les branques de l'arbre, però de cap manera hi està suspesa. La resta de personatges, o bé són sota l'arbre o bé drets damunt de les branques. En tot cas, el tractament de la miniatura de l'*Infern de Sant Pau de Verger de Soulas* (Baltrusaitis, 1960: fig. 9) és completament diferent al de la nostra imatge. Allà els castigats estan lligats i penjats cap per avall. Així doncs, les figuracions no concorden exactament amb el relat per motius imprecisos, bé perquè no es coneixia prou, bé perquè podria tenir un altre significat.

Segons Asín Palacios (1966: 282), aquesta primera visió del text cristià adopta la idea d'un relat àrab, el viatge de Mahoma a l'*Infern* o *Isra*, del qual hi ha dos cicles. Del primer ens interessa la versió A: «Y marchamos después y nos encontramos con unos hombres y mujeres colgados de sus pantorrillas, con las cabezas abajo y chupando un poco de agua y un poco de cieno» (*Ibid.*: 426). No surt la paraula arbre, i tan sols s'assembla el tipus de turment. Al segon cicle tampoc no s'explicita pas que els penats estiguin penjats d'un arbre; de totes maneres, és més proper al text paulí: «Después miré y vi a unas mujeres colgadas de sus cabellos. Dije: —¿Quiénes son éstas? Respondió: La mujeres que no ocultaron sus rostros y sus cabelleras a las miradas de los hombres extraños» (*Ibid.*: 436). Segons el mateix autor, en les descripcions de l'*infern* que es fan al Corà i als *haddits*, és constant la presència de l'arbre infernal, anomenat *Zaqqum*: «...es un árbol como los terrestres, que arraiga en el piso del infierno, y cuyo fruto amargo y repugnante es como cabezas de demonios» (Asín Palacios, 1943: 175, n. 1). Creiem que la influència d'aquests comentaris escrits no és palesa en el suplici dels murals.

El comportament de les figures entorn de l'arbre podria ser conseqüència d'una ràfega d'aire que les fa volar i les capgira. Sobre aquesta qüestió cal recordar un passatge del Corà molt eloqüent. Tracta de la descripció dels suplicis del primer cicle de l'*infern*, i diu així: «Una nube o tempestad negra, un huracán oscuro y tenebroso...; un aire seco y asolador ruge y se agita violento...; al impulso veloz de sus ráfagas, que soplan sin cesar días y noches, arrastra cuanto encuentra: a su paso se ven volar hombres y mujeres llevados por los aires; la ráfaga los arrebatada por debajo, los empuja, los alza y los arroja al suelo; es el viento nefasto

y maligno de la divina venganza, suplicio doloroso de los pecadores...» (*Ibid.*: 150). En conseqüència, creiem que el text de sant Pau és interessant per a la visió de l'arbre, però també s'hauria pogut recórrer als textos àrabs, per les actituds dels penats.

Hi ha altres escrits posteriors que recullen la descripció de l'escena de l'arbre, per exemple *El viatge a l'infern d'en Pere Portes*, text català de cap al 1611: «Después véu un altre arbre tot foguejant, en lo qual estaven penjant 6 persones, les quals eren tutors de la persona i béns d'un tal Romaguera» (Pacheco, 1973: 70).

També fóra interessant analitzar la simbologia de l'arbre. Es tracta d'un símbol amb doble contingut, positiu i negatiu. Pot tenir un sentit ascensional: l'home ressuscitat puja al cel mitjançant l'arbre; però també de caiguda: l'home cau de l'arbre cap per avall. La simbiosi d'aquests dos significats es pot veure en una miniatura del *Beatus* de Girona (Champeaux, Sterckx, 1984: 426). Aquest doble concepte també es troba a les rescensions àrabs, abans hem fet referència a l'arbre infernal, però alhora s'utilitza com a símbol ascensional (Asín Palacios, 1966: 83). Sant Vicent Ferrer, en un dels sermons sobre la mort i el judici, recorre a l'arbre com a instrument de salvació: «...un hom una vegada, encepegà en una pedra e caigué en un gran pou molt pregon, per aventura de mil llances, e ell, així com caïa, tingué's a una rama de un arbre que era en mig loc... Ooh, bé estava en gran pena! Aquell se tenia en la rama de l'arbre, e no podia pujar, ne gosava devallar, e les rates menjaven-se les raïls de l'arbre» (Fuster, 1955: 77). L'arbre dels murals que s'estudien podria tenir aquest doble significat. És situat a l'entrada del purgatori entre dues representacions de significat contrari, de condemna i de salvació. Respecte als individus punits, alguns són símbols de caiguda i d'altres d'alliberament. La pintura mural de l'església de Sant Pere i Sant Pau de Chaldon (Surrey), datada de cap al 1200 (Owen, 1970: fig. 6), podria confirmar la hipòtesi. En aquest cas, el discurs escatològic es divideix en dos registres. A l'interior hi ha representades dues penes infernals separades per una escala, i al superior dues escenes dividides per la mateixa escala (a l'esquerra el pesatge de les ànimes i un àngel que condueix uns ressuscitats, a la dreta l'anàstasi). L'element que ens interessa és l'escala. Als graons de baix hi ha els condemnats, molts d'ells cap per avall o en actituds forçades, que són recollits per un dimoni i dipositats en una caldera. Als esglaons superiors, les criatures pugen cap a la zona de salvació. Potser, la funció i significat de l'arbre de Sant Valentí es podria paral·lelitzar amb l'escala de la pintura anglesa.

Els paral·lels iconogràfics sobre el tema de l'arbre igni són ben escassos. Un dels més explícits és la miniatura de *Verger de Soulas*, del segle XIV. Segons Baltrusaitis (1960: 286), aquest tema és molt poc usual en pintura mural i només en coneix els frescos de l'església de Saint Désert de Châlons-sur-Saône, datats del segle XV. Aquest mateix autor indica que l'arbre va ser substituït ràpidament per una forca, instrument que serveix per penjar els pecadors (*Ibid.*: 281).

L'altra escena descriu el turment de la roda (fig. 2). La connexió entre ambdues penes és difícil d'establir, ja que bona part de la pintura s'ha perdut. Si s'observen els fragments amb certa cura, fins i tot es poden apreciar dues rodes. Una d'elles, la més petita i confusa, estaria situada al costat dret de l'arbre, i d'aquesta sortiria llençada una figura que aniria a parar al costat dret del tronc. L'altra roda és més gran i més visible. Té una forma curiosa, semblant a una rossassa i en alguns dels radis hi ha els pecadors lligats.

Com al cas anterior, les fonts escrites que van poder inspirar aquesta imatge són moltes i variades. Segons Silvertein (1935: 76), el suplici de la roda no surt fins a la quarta versió de l'apòcrif de sant Pau («...in quo est rota ignea habens mille orbitas, mille vicibus in uno die ab angelo tartareo percussa, et in una quaque vice mille anime cruciantur»). Aquest mateix autor opina que el relat cristià es podria basar en un apocalipsi priscil·lianístic, d'origen celta, que situa aquest càstig al setè infern. En les diferents versions d'aquest text (a partir de la quarta), aquest sofriment és el tercer, després d'haver passat el de l'arbre i el del forn ardent. En canvi, al *Misal de Toulouse*, traducció provençal de l'apòcrif, és el setè i apareix associat amb el pas brusc del fred a la calor: «Iceus sur la reo mys sunt, freid e chaud graunt seuffrunt. Mil foiz les diables la reo turnerent, De freit e de chaut peínés erent» (Meyer, 1895: 369). A l'*Evangelí* de Bartomeu, se n'hi dedica un passatge i, a més, es descriu la roda: «He aquí que sube una rueda del abismo y tiene siete cuchillos de fuego. El primero de éstos tiene siete canales» (Santos Otero, 1984: 561). Cal recordar que la tipologia de la roda de les nostres pintures és ben especial. Segons G. Llompart (1977, II: 187), una de les fonts més utilitzades pels pintors medievals són les *Actes de Llätzer*, amb aquesta pena es castiga la supèrbia: «Primerament, jo vin rodes molt altes sitiades en una gran muntanya tostemps rodants subitament ab gran brogit, axi com a moles de molins, en les quals staven peniats los superbiosos, o ànimes de aquells». És un document molt interessant per

explicar les nostres pintures, ja que esmenta diverses rodes, i nosaltres creiem que al purgatori de Sant Valentí n'hi ha més d'una. A més, la roda s'assembla a una mola de molí, i això ens podria servir per explicar la tipologia de l'instrument representat a aquestes pintures. D'altra banda, sabem del cert que aquesta font va ser utilitzada en algunes decoracions murals. A l'infern de l'església de Saint-Étienne de Jaillons, hi ha tres grans rodes que martiritzen els orgullosos i al costat de la imatge una inscripció que reproduïx les paraules de Llätzer (Roques, 1961: 49).

Aquest suplici es descriu minuciosament en la majoria dels relats visionaris. La roda és manejada per un dimoni que la fa voltar constantment i les criatures canvien de posició, un cop estan a dalt i l'altre a baix. El *Viaje de San Brandán*, escrit al segle VIè, en una de les primeres mostres: «El lunes, día y noche, en la rueda estoy dando vueltas, yo cuitado, allí colgado, giro tan rápido como el viento; cada día me voy, cada día vuelvo, con los vientos llevado en la rueda por todo el aire» (Benedeit, 1983: 47). També apareix al *Viatge del cavaller Owein al Purgatori de Sant Patrici*, traduït al català el 1320 («Après daç, aparech a els una roda de foch, de mareueyllosa granea, de la quals los raygs e los cantons de ganxos de fferre de foch plens eren, e en cascu daquels homens ficats penyauen...» Miquel y Planas, 1914: 19) i al *Viatge del vescomte Ramón de Perellòs al purgatori de Sant Patrici*. També va ser escenificat en algunes peces teatrals. A l'*Auto de Acusación contra el género humano*, Satanàs, Lucifer i Carón demanen a Déu que els retorni el gènere humà, ja que el consideren seu. Els homes repliquen contra les pressions de l'infern i demanen ajut a un àngel: «Dadme horden como pueda/ librarne de tanto afán/vos vereys si por mí queda./ Ay que en esta triste rrueda me dejó mi padre Adán» (*Historia de la Literatura Española. Teatro Medieval*, 1983, 31: 166). Segons Beatriz Mariño (1989: 164), era una forma de tortura molt usada en l'antiguitat i en l'Edat Mitjana, i un dels instruments que es feia servir als judicis contra els calumniadors.

Asín Palacios (1943: 153) diu que aquest suplici té una llarga tradició als relats musulmans. Sembla que s'aplicava als savis que no es comportaven d'acord amb les seves ensenyances. No hi ha una referència explícita a la roda, sinó que els condemnats són castigats a voltar constantment: «Lanzados al infierno, se verán forzados a dar vueltas continuas sin descanso ni reposo, como el asno alrededor de una noria o de una muela, o de una tahona». A alguns *haddits*, el martiri és força semblant al de l'apòcrif de sant Pau, de tal manera que podria haver servit

d'inspiració al text cristià. Sobretot és interessant el d'Abu-l-Mutanà al Umluki, datat del segle VIII: «Hay en el infierno gentes atadas a ruedas ígneas de noria, que giran con ellos sin descanso ni reposo» (*Ibid.*, 1966: 283). Marisa Melero (1984: 204-206), a l'estudi de la porta del Judici de la catedral de Tudela, fa una anàlisi exhaustiva del càstig. Creu que les fonts usades per representar-lo podrien ser una summa de textos escatològics cristians, musulmans i de les visions judeo-cristianes. Pel que fa als textos cristians, diu que no hi relacionen el càstig de la roda amb cap pecat concret. Això no obstant, a les *Actes de Llätzer*, amb aquest suplici es castiga la supèrbia.

El turment de la roda és freqüent en les representacions miniades. Al *Comentari de Beatus sobre l'Apocalipsi* de la Biblioteca Nacional de París (Lauer, 1927: fig. 29, que creu procedent del monestir de San Andrés de Arroyo, i datat de començament del segle XIII) en l'escena del Judici Final apareix l'infern. Les ànimes dels pecadors, situades a la dreta, estan enganxades als radis de la roda. Al *Psalteri* del Trinity College, datat de cap al 1220, també es reproduïx aquest instrument de tortura (Baltrusaitis, 1960: 281, fig. 12). L'*Infern de Sant Pau*. *Verger de Soulas*, de començament del segle XIV, segueix fidelment el text paulí. La roda, que sembla de carro, està damunt d'un bastó llarg. Els condemnats hi estan enganxats per diferents membres del cos. Un gran dimoni, situat a la dreta, la fa girar amb un pal. A l'esquerra, n'hi ha d'altres de més petits. Al mateix costat hi ha sant Pau i l'arcàngel Miquel. A l'*Infern de Guillaume de Deguileville*, de la Biblioteca Nacional de París, datat de la segona meitat del segle XIV (Sureda, 1981: 377), els tres condemnats despullats segueixen la mateixa curvatura de la roda. Aquesta és molt senzilla, formada per sis radis que s'uneixen entorn d'un disc central. Al costat dret hi ha una torre, i a l'altre costat dos dimonis negres tan alts com ella. Al *Misal Bodleian*, del segle XV (Owen, 1970: fig. 1), la roba presenta la mateixa estructura que les restants, amb sis radis completament rectes i llisos. Els condemnats prenen actituds caòtiques, tots ells lligats per les extremitats inferiors. En aquest cas, també són atacats per serps. A la dreta hi ha un dimoni que acciona la roda amb una manilla.

Pel que fa a l'escultura, un dels paral·lels més interessants és a la Porta del Judici de la catedral de Tudela. El turment està representat a la setena arquivolta del costat de l'infern. Els condemnats estan enganxats a la roda per la llengua i l'instrument accionat per un diable que també fustiga els pecadors amb un gran martell. Els pecadors entren en

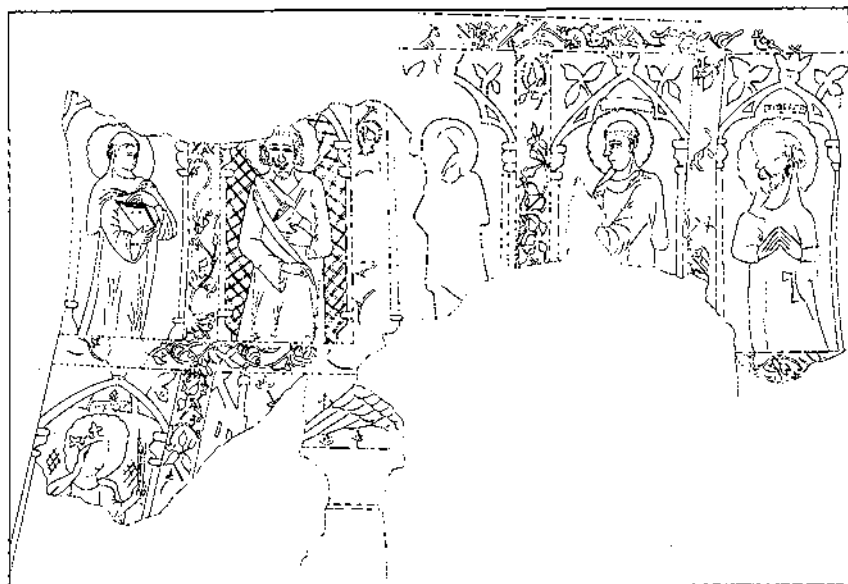


Figura 5: Pintures del nord-est, croquis del mural est (Isabel Serra).

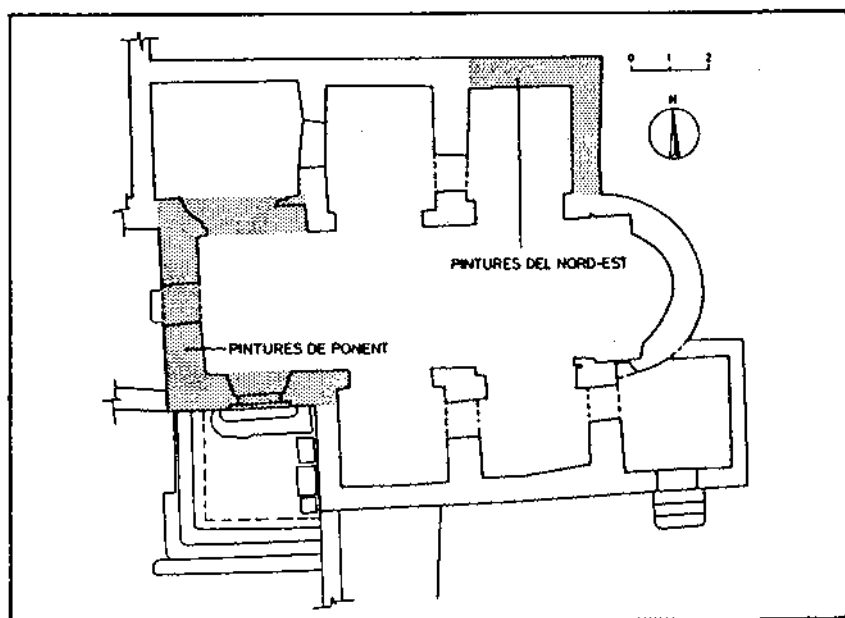


Figura 6: Plànol de la situació topogràfica de les pintures murals (Isabel Serra).

contacte amb un riu. Tant per tipologia com per significat, és una imatge força diferent a la de Sant Valentí.

Els paral·lels en pintura mural sovintegen menys. Un dels més significatius és l'infern del mur oest de l'església d'Asnières-sur-Vègre. Aquest conjunt pictòric, datat entre començament del segle XIII (Pré, 1953: fig. 13; Pré, 1956: 1) i mitjan la mateixa centúria (Duschamps, Thibout, 1963: 102-103), és dividit en dos registres. Al l'inferior, el que ens interessa ara, i a la dreta hi ha una gran roda accionada per un dimoni de dimensions considerables. La roda és molt semblant a la de les miniatures abans esmentades, encara que s'han multiplicat el nombre de radis. Els castigats, que es reparteixen al voltant de la circumferència, tenen tot el cos lligat i prenen actituds diverses (no es pot especificar molt bé perquè les pintures estan molt degradades i la fotografia reproduïda no és de gaire qualitat). M. Roques (1961: 49) esmenta la roda dels frescos de l'església de Saint-Étienne de Jaillons. Al Judici Final de la catedral d'Albi, datat d'un poc abans del 1480, se segueix mantenint la tortura de la roda, possiblement inspirada en el text de Llätzer (Mesuret, 1967: 232-234).

Els altres tres suplicis estan situats al mur sud de la nau. Es tracta de tortures típiques del purgatori i de l'infern, descrites en la literatura escatològica i representades en alguns conjunts plàstics. D'una banda, hi ha un dimoni de grans dimensions que castiga directament els condemnats que alhora són cabussats al foc. D'altra banda, la caldera. Pensem que la lectura iconogràfica d'aquest conjunt s'ha de fer de dreta a esquerra, a causa de la posició específica dels dimonis i dels pecadors, per raons narratives i pels paral·lels. A la primera escena (figs. 1, 7) hi ha dos càstigs diferents, però clarament relacionats. Els condemnats estan penjats de les banyes de Satan i des de baix surten unes flames de foc que comencen a cremar els pecadors. Hi ha un conjunt de textos que van poder influir en la determinació d'aquesta fórmula iconogràfica. El càstig del foc, sense estar relacionat directament amb el diable, és un dels més usuals en els textos cristians. S'esmenta a l'Evangeli de sant Mateu (25, 41: «Llavors dirà també als de l'esquerra: fugiu lluny de mi, maleïts, al foc perdurable, preparat per al diable i els seus àngels») i a l'Apocalipsi (20-14: «Acabat, la Mort i l'Hades van ser llançats al llac de foc. Aquesta és la mort segona: el llac de foc»). Sant Agustí basa la visió escatològica en el foc de purgació (Le Goff, 1989: 98-102). També són molt significatius els *Diàlegs* de sant Gregori (1968: 82), en què s'introdueixen alguns

Exempla referits a aquest suplici, com ara el de Pere, que mor i quan ressuscita explica al monjo Il·liriciam, del monestir de sant Gregori, la seva visió de l'infern: «... e dix (Pere) que havia vist infern e moltz locs plens de foc, en los quals viu moltz poderosos d'aquest segle, aquí penjatz en les flames».

La literatura escatològica cristiana ofereix descripcions que poden ser útils. Les diferents versions de la *Visió de sant Pau* descriuen una escena truculenta que s'esdevé al centre de l'infern. Enmig d'aquest espai hi ha un ésser (drac igni amb tres caps i mil dents) o éssers diabòlics (bèsties amb cara de llops) que devoren les ànimes dels penats. Tot seguit, els pecadors són cabussats a un riu igni (s'estableix una relació entre la immersió dels diferents membres del cos i el pecat comès). A les redaccions IV i V, s'hi afegeix un altre element: el pont damunt del riu que han de travessar les ànimes si volen arribar al paradís. Tal vegada, aquesta font no és molt directa; la descripció de Satan o dels éssers diabòlics no coincideix gaire amb el d'aquestes pintures: el dimoni no porta penjats als castigats, sinó que se'ls menja, i l'escena del suplici de Satan està diferenciada de la del foc.

Als relats visionaris, hi podem trobar referències més properes a la fórmula usada en aquestes pintures. A la *Visió de Trictelm* (text dels segles VII-VIII, recollit per Beda el Venerable i inspirat en el text paulí), el càstig es descriu així: «e viu companya de dimonis malignes que tres animes domens cabuçaven e turmentauen, ... e tirauen los, e aualaren en mig de les flames del foch ardent, los peus amunt e los caps a auall» (Miquel y Planas, 1914: 124-125). Malgrat que no hi ha un dimoni sinó múltiples éssers malignes, és un dels textos que es pot relacionar més directament amb la representació pictòrica (el nombre de tres condemnats del text és el mateix que el dels pecadors penjats de les banyes de Satan). També apareix al *Viatge del cavaller Owein al purgatori de Sant Patrici* (Miquel y Planas, 1914: 18) i al *Viatge del vescomte Ramon de Perellós* (Pacheco, 1973: 42, 44-45). Sant Pere Pascual, en la *Disputa del Obispo de Jaén contra los judíos de la Fe Católica* (escrita el 1300 quan estava empresonat pels àrabs a Granada) enumera els quatre inferns que existeixen i les penes que hauran de sofrir els condemnats. Sobretot ens interessa el tercer infern: «En lo ters infern es pena de foch... e aquell lloch es apellat Purgatori, e en aquell avallen tots aquells qui en a quet mon, no han cumplida la penitencia de llurs pecats, dels quals no han feta penitencia, e apres de quet purgatori, van en la gloria celestial» (Ar-

mengol, 1907: 185). Així doncs, situa el purgatori entre l'infern i el paradís i, a més, determina la mena de persones que l'habiten.

A més dels textos cristians, hi ha d'altres literatures religioses que esmenten aquest càstig, i que, d'alguna manera, també podrien haver estat utilitzades com a fonts iconogràfiques. Al *Sheol* hebreu, el càstig del condemnat penjat d'una llaçada és ben freqüent, es basa en certs llibres de l'Antic Testament. Segons Le Goff (1989: 39), es troba a Samuel (2 Sam, 22, 6): m'encerclaven els llaços del seol, eren davant meu els paranyes de la mort), a Job (18, 7-10): Les seves passes vigoroses es fan més curtes, s'entrebancha amb els seus propis designis; els seus peus el llancen dins un filat, camina sobre una trencapassa. Una llacera se li arrapa al taló, la trampa es tanca fort sobre ell; la corda que l'ha d'agafar va colgada a terra i el parany l'espera sobre el corriol), i als Salms (18, 6): m'estrenyia amb el seu llaç el Regne dels morts, davant mateix tenia els seus paranyes; i 116, 3: M'envoltaven els llaços de la mort, tenia davant meu els seus paranyes, i dintre meu l'angoixa i el neguit). Segons M. Melero (1984: 294, n. 9), el càstig del foc apareix també en les fonts escatològiques musulmanes, i s'aplica tant al pecat en general com als pecats concrets. Aquest turment està situat en l'últim cercle de l'infern i castiga segons la relativitat de les culpes: «El fuego conocerá perfectamente la gravedad relativa de las culpas y de las penas que los réprobos merezcan... Y así, a unos les alcanzará sólo hasta los tobillos, a otros hasta las rodillas, a otros hasta la cintura, a otros hasta el pecho, a otros hasta el cuello» (Asín Palacios, 1943: 169). En la descripció infernal atribuïda a Ibn'Abbas, es diu que uns seran castigats drets i els altres cap per avall (*Ibid.*: 155, n. 3). El foc, també el pateixen els assassins, els simoniacs, els adúlter, els qui odien els pares i els qui no compleixen els deures amb les altres persones. La tortura dels qui no compleixen els compromisos ni amb els pares ni amb la resta de persones s'explica a la redacció B del cicle II de l'*Isra*. Als qui han comès el primer pecat els esperen les malifetes dels dimonis i el foc: «Después vi unos hombres y mujeres que eran atormentados en el fuego. Unos demonios, encargados de su suplicio, los sujetaban con unos garfios de hierro... Dije: ¿Quiénes son éstos? Respondió: Los que odiaron a sus padres» (Asín Palacios, 1966: 436-437). Els altres són penjats del coll: «Depués vi a unas gentes con argollas de fuego, como montañas, puestas en sus cuellos. Dije: ¿Quiénes son éstos? Respondió: Los que no cumplen fielmente sus compromisos con sus prójimos» (*Ibid.*: 437).

Després d'haver analitzat els principals textos literaris referits a aquest càstig, creiem que és difícil d'escollir-ne un, ja que podrien haver-se utilitzat indistintament, atesa la similitud dels continguts.

A continuació ve el càstig de la caldera, que forma una mateixa escena amb el suplici anterior (figs. 1, 7). Es tracta d'una tortura força reproduïda a l'escultura monumental (sobretot a les portades de les catedrals franceses de Conques, Bourges, Nôtre Dame de París i Reims, entre d'altres). També n'hi ha alguns exemples en miniatura i pintura mural. Segons E. Mâle (1953: 425), els artistes del segle XIII situen aquest suplici dins l'infern (simbolitzat com un gran monstre amb la boca oberta) a causa d'una interpretació que fa sant Gregori: «Les flames sorgeixen de la boca, una fumarada surt dels orificis del nas, i ell fa bullir el fons del mar com una caldera». A les nostres pintures, la caldera està perfectament individualitzada. B. Mariño (1989: 158, n. 5) opina que aquest instrument té un precedent en l'Apocalipsi de sant Joan (9, 2: l'obrí el pou abismal, i va pujar una fumera del pou com la fumera d'un gran forn, i es va entenebrir el sol i l'aire pel fum del pou). Creu que les principals fonts d'inspiració són l'apòcrif de Pau, que alhora influï els altres relats visionaris, i el teatre medieval. A cap de les versions de l'apòcrif no hi ha una referència directa a la caldera, només es descriu un forn igni, que conté set o dotze flames de diferents colors, en el qual cremen les ànimes dels pecadors que no van fer la penitència que els pertocava en la vida terrenal. També s'estableix una relació entre les culpes i la immersió dels diferents membres del cos: «Et iterum vidit fornacem ardentem per VII flammas in diversis coloribus et puniebantur in ea peccatrices anime... et in illa fornace anime peccatorum mittebantur qui non egerunt penitentiam post peccata commissa in hoc mundo... Ibi cruciantur et recipiunt omnes seccundum opera sua...» (Meyer, 1895: 366). Per a la plasmació plàstica de la caldera potser hi podria haver una altra font més directa.

El forn esmentat possiblement va esdevenir una caldera o un recipient semblant. Al *Viatge del cavaller Owein al Purgatori de Sant Patrici*, es tracta d'una mena de sitja plena de metall fos, on es banyen els condemnats (més o menys submergits en funció del seu pecat): «E com lo caualler agueren mes dedins, vee visio molt cruel e orrible: car lo sol de la casa ho lo pahiment tot verë ple de ciges rodones, que tan espeses e tant prop era la una del altra, que apenes entre aquelles gosare hom anar. Eren emperestirs cascuns dels ciges plenes de

diverses metaylls e licors bullens, en les quals era cuyta e bolida e torrada gran multitut domens, dels quals los uns eren tots lains cabuçats, e meses los altres entro a les ceylles...» (Miquel y Planas, 1914: 20). A les *Actes de Llätzer*, la caldera és plena de metalls i es reserva als avariciosos: «Tercerament, jo viu grans calderes e olles plenes de coure e de molts altres metalls, en los quals calderes e olles, los metalls eren molt bullents, e en los quals lochs eren forçats de entrar los avariciosos e per forza alli staven» (Liompart, 1977, II: 187). Com en el cas del suplici de la roda, aquest document és un dels que considerem més interessants com a font d'inspiració. A l'infern de la catedral d'Albi, el càstig està identificat amb una inscripció que repeteix les paraules de Llätzer (Mesuret, 1967: 232).

Als textos musulmans tampoc no s'especifica l'ús de la caldera sinó que, com en l'apòcrif paulí, es tracta d'un forn de foc que serveix per castigar els adúlter (Melero, 1884: 209, n. 48). Aquest suplici és recollit al cicle II, versió B de l'*Isra*: «Después miré y vi unos hombres y unas mujeres en unos hornos, y el fuego encendíase sobre ellos y la llama subía hasta sus caras y sus cabezas... ¿Quiénes son éstos? Respondió: Las adúlteras y los adúlteros» (Asín Palacios, 1966: 436).

Els actors principals d'aquestes escenes són els dimonis. La iconografia dimoniaca ha estat estudiada per J. Yarza (1980: 231-255), sobretot la dels *Beatus*, però també fa referència a l'època gòtica. Segons aquest autor, en el gòtic els dimonis tenen el cos pelut, les potes amb esperons, cornamenta i gest ferotge (*Ibid.*: 237). Els dos dimonis que hi ha al mur sud de l'església de Sant Valentí presenten un cos humanoïde, sobretot el més petit; el cap semblant al d'un animal, que podria recordar un cérvol i una mena de gos o llop respectivament, i ambdós fan ganyotes. Tots dos són de perfil i, segons el professor Yarza, aquesta posició té un significat negatiu (*Ibid.*: 63). M. Villier (1957, III: 142-238) opina que l'aparença animal dels diables prové d'una tradició jueva, recollida per Orígenes. En un primer moment, els dimonis prenen la forma de rapinyaires i després es transformen en els animals terrenals més allunyats de Déu: llops, serps, guineus. El dimoni, situat a l'esquerra, segueix una tipologia usada en altres obres pictòriques del gòtic lineal català. És el cas dels diables que participen en l'escena de la *psicostasi* i de l'infern del frontal de Sant Miquel de Soriguerola. De totes maneres, no són iguals que el de Sant Valentí. Encara resulta més difícil trobar paral·lels pel diable de la dreta, ja que normalment no porten banyes i en lloc de dur penjats els pecadors, se'ls mengen.

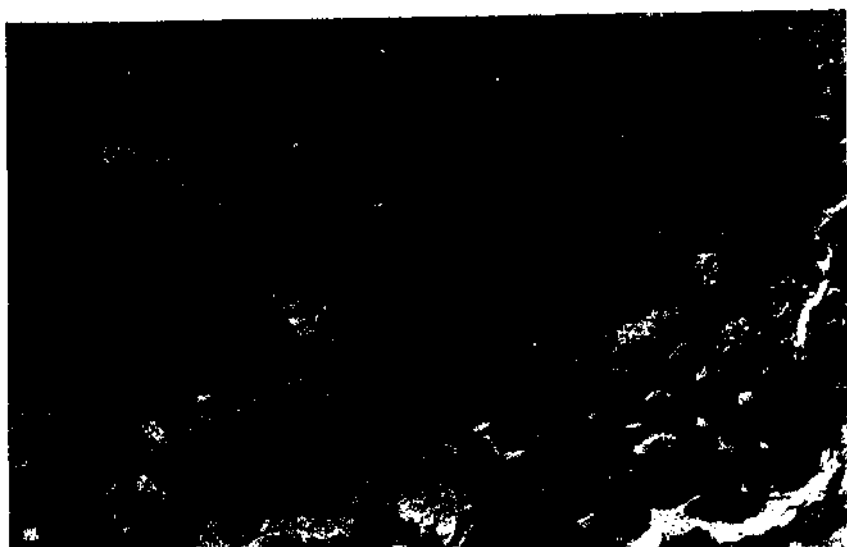


Figura 7: Pintures de ponent, detall del conjunt del mur sud. Hi ha diverses penes del purgatori: els condemnats són atacats pels dimonis, cremats per les flames i cuits en una caldera (Jordi Isern).



Figura 8: Pintures de ponent, detall del fresc del mur oest. A la dreta es pot veure el càstig de l'arbre igni; a l'esquerra hi ha una figura, potser sant Joan Baptista, que simbolitza la sortida del purgatori i, per tant, la possibilitat de salvació (Jordi Isern).

Per a tot aquest conjunt, hi ha un paral·lel iconogràfic significatiu. Es tracta d'una de les miniatures de les *Concordancias Bíblicas*, de la Biblioteca Nacional de Madrid. El text és una refundició de la *Summa* de Joaquín de Fiore, amb referències a la història d'Aragó. És una obra datada del segle XIV, sense cap més precisió (Delclaux, 1973: 158-159). La miniatura consisteix en una representació del Judici Final, al registre inferior del qual hi ha reproduït l'infern. A baix de tot hi ha un monstre amb la boca oberta, per on entren els condemnats. Al damunt, un dimoni (situat ben al marge dret), similar al més gran de les nostres pintures. També és de perfil, bocabadat, amb el nas prominent, i un ull que mira frontalment. Al mig del cap ostenta una banya, que travessa el cos d'una dona nua. A l'esquerra hi ha un altre dimoni, més petit però de cos sencer (s'assembla al que s'encarrega de la caldera en les pintures que estudiem), que té la funció d'agafar els pecadors que hi ha dins la caldera i lliurar-los a Satan. Un tercer dimoni, amb un cistell penjat del coll, transporta els penats que són llençats a l'infern pels àngels. Tal vegada aquesta mateixa escena s'hauria reproduït a Sant Valentí, malgrat que només s'han conservat quatre caps humans petits i molt junts, que podrien correspondre a les ànimes dels pecadors ficades dins el cistell.

Als frescos de l'església d'Asnières-sur-Vègre (Pré, 1953: fig. 13), també s'han reflectit els dos suplicis. Al registre superior, i d'esquerra a dreta, apareixen Satan, de cos sencer i posició frontal, i el dimoni transportador. A la zona inferior hi ha l'escena de la caldera. A cada costat d'aquesta, dos dimonis amb ganxos fustiguen les ànimes dels pecadors, i sengles diables asseguts aviven el foc amb manxes. Malgrat les diferències, tant les imatges com el relat explicatiu són els mateixos als tres casos.

La possibilitat de salvació

En el conjunt d'escenes de turment que ocupen els murs occidental i meridional de l'església, hi ha una figura que trenca el relat iconogràfic (figs. 2, 8). Es tracta del personatge situat a l'extrem esquerre de la paret oest, al costat del suplici de l'arbre igni. És un home nu que camina en direcció contrària al purgatori. Té el braç dret enlairat i dos dits de la mà aixecats, a manera de benedicció o avís. Amb l'esquerra aguanta una creu de canya. J. Sureda (1981: 369) interpreta aquest home com a una ànima que ha aconseguit superar totes les proves i que es dirigeix cap

al paradís. Aquest fet possiblement confirmaria la nostra hipòtesi que en aquesta església s'ha volgut representar el purgatori. No coneixem cap paral·lel —ni literari, ni plàstic— en què una ànima porti la creu de la resurrecció i, encara menys, que faci el gest de beneir o d'avisar. Són dos atributs propis del Crist o de persones sagrades. Tot això ens fa pensar que, tal vegada, la figura anònima que s'allibera sigui un sant. A partir d'aquestes consideracions, intentarem identificar-lo.

La majoria dels textos cristians que descriuen el descendiment de Crist a l'infern comenten que, quan hi entra, es troba Adam i Eva, Abraham, Joan Baptista, David, els Reis, els Profetes i els Patriarques. A més, cal tenir present que l'església de Sant Valentí va ser una comanda de l'orde de Sant Joan de l'Hospital de Jerusalem, el qual es va fundar sota l'advocació espiritual de Joan Baptista. Per ambdós motius, fóra coherent creure que l'ànima salvada podria ser sant Joan. A l'evangeli de sant Lluc (3, 15-17), Joan Baptista és considerat una prefiguració del Crist-Jutge que conduirà els bons al paradís i llençarà els dolents a l'infern: «Com que el poble estava en expectació i tothom es preguntava en el seu cor si Joan per ventura era el Messias, a tots va respondre Joan: El que és jo, us batejo amb aigua; però ve el qui és més fort que jo, del qual no sóc digne de desfer la corretja de les seves sandàlies: ell us batejarà amb l'esperit Sant i amb foc. A la seva mà té el garbell per netejar l'era i aplegar el blat al graner, mentre que cremarà la palla amb foc inextingible». Orígenes fa uns comentaris d'aquest pasatge a l'*Homilia XXIV*: «Del mismo modo que Juan junto al Jordán entre aquellos que venían a hacerse bautizar, acogía a unos, a los que confesaban sus vicios y pecados, rechazaba a otros diciéndoles: 'Raza de víboras, etc.', el Señor Jesucristo se mantendrá en el río de fuego cerca de una lanza de fuego, a fin de bautizar en este río a todos aquellos que después de su muerte habrán de ir al paraíso pero necesitan purificación y conducirlos luego a los lugares deseados, mientras que a aquellos que no tengan el signo de los primeros bautismos, no los bautizará en el baño de fuego. Es preciso en efecto haber sido bautizado primero en el agua y el espíritu para que, cuando se llegue al río de fuego, pueda demostrarse que se han conservado los signos de los baños de agua y de espíritu, por lo que se es merecedor de recibir entonces el bautismo de fuego en Jesucristo» (Le Goff, 1989: 71), sant Ambrosi en fa unes disquisicions semblants (*Ibid.*: 77). Així doncs, Joan Baptista és considerat, a l'igual que Crist, conductor de les ànimes bones al paradís, ja que aquell fa el primer baptisme. En aquest text es palesa que inclús els bons, abans d'entrar al paradís, s'han de purificar al purgatori.

Alguns evangelis apòcrifs dediquen un ampli apartat al tema del descendiment de Crist als llimbs. El més extens forma part de l'*Evangelí de Nicodem*: el *Descensus Christi ad inferos*. A la versió grega, Joan Baptista és considerat el darrer profeta i l'enviat de Crist als inferns per anunciar la seva arribada i pròxima salvació («Después salió al medio un asceta del desierto, y le preguntaron los patriarcas: ¿Quién eres? El respondió: Yo soy Juan, el último de los profetas, el que enderecé los caminos del Hijo de Dios y prediqué penitencia al pueblo para remisión de los pecados... Y oí asimismo la voz de Dios Padre que decía así: Este es mi Hijo, el amado, en quien me he complacido. Y por eso mismo me envió también a vosotros, para anunciaros la llegada del Hijo de Dios unigénito a este lugar, a fin de que quien crea en Él, sea salvo y quien no crea, sea condenado»; Santos Otero (1984: 444-445). En canvi, a la versió llatina, Joan està dins el límb al costat d'Adam i Isaïes. Va vestit d'anacoreta, és considerat profeta i creador espiritual de l'orde de l'Hospital: «Entonces apareció a su lado otro personaje con aspecto de anacoreta. Y le preguntaron diciendo: ¿Quién eres tú, que llevas tales señales en tu cuerpo? Y él respondió con entereza: Yo soy Juan el Bautista, la voz y el profeta del Altísimo... Yo señalé con mi dedo a los jerosolimitanos y glorifiqué al Cordero del Señor y al Hijo de Dios... Yo mismo recibí también promesa suya de que ha de bajar a los infiernos» (*Ibid.*: 465). Segons aquest apòcrif, sant Joan té una funció doble, la de missatger i la de guia dels condemnats a la salvació. Aquesta duplicitat també es reflecteix en la seva vinculació amb l'infern. Com a enviat de Déu està situat fora, com a menador de les ànimes en pena hi està dins. Aquesta ambigüitat també es palesa en les representacions plàstiques. Així, algunes vegades, apareix al darrera de Crist col·laborant en l'alliberament de les ànimes. D'altres, espera l'arribada del Senyor, amb les persones sacres i els rèprobes que tenen possibilitat de salvar-se. Segons M. Guardia (1986: 104, n. 48), a partir del segle XI, l'escena de l'anàstasi comença a complicar-se en nombre de personatges. A final de la centúria, dins l'infern es pot reconèixer perfectament la figura del Baptista que encapçala el grup dels Reis. Si el personatge que hi ha a les nostres pintures es pot identificar amb Joan Baptista, creiem que s'hauria utilitzat la versió llatina d'aquest apòcrif, ja que és al purgatori, encara que a punt de sortir-ne.

Sant Pere Pascual recull la idea de la relació entre sant Joan i l'infern o el purgatori. En una part del tractat, reproduïx la *Història de Sant Llätzer*, en la qual s'explica que, quan Llätzer va morir, va ser transportat

per uns àngels al llimb on hi havia els patriarques, i allà mateix es trobà sant Joan: «E mentre Jesu Christ venia Angels portaven la anima de Llätzer al llim dels Sancts Pares, e quan la beneyta se ve desamparada per l'Angel vas mentre a cercar lo loch on staven los Sancts Pares i Sanctes; e cercant troba la anima de Sant Joan Baptista, e per ço com noy havia gayre coneixença nos feren gayre e en aço que parlaren elles se adomesticaren e fou gran amistat de Jesu Christ, si be Llatzer hi havia estat be poch, e hagueren moltes noves i rahons» (Armengol, 1906: 5). En altres escrits d'aquest teòleg es dona força importància al Baptista. A *Lo segon "Agnus Dei", E com Sanct Joan vee part de la passio, e com Joan lo sanct baptisme de Jesu Christ*, s'estableix un diàleg entre Crist i Joan. Aquest últim li demana que li expliqui com serà la seva mort i si podrà convertir-se en el seu missatger quan arribi a l'infern; Crist li respon: «Ans de la mia passio vos pasarets daquesta vida per corona de martiri, e, a gran companya d'àngels, jous fare portar en lo loch, on nostres cars amichs los Sancts Pares son, e vos los denunciareu yols alegrare, els traure daquell loch tant tenebros, els metre en plena gloria mia, la qual no haura fi, la qual tant han desitjada; e alegrar los ets ço que avets vist presencialment axi per revelacio com per visio» (*Ibid.*: 80).

Al *Misteri de Santa Genoveva*, text visionari francès del segle XV, a l'interior de l'infern es poden reconèixer: Adam i Eva, Joan Baptista i Noé.

Malgrat que als textos Joan Baptista té aquesta doble accepció, en el camp plàstic resta reduït al paper de missatger, situat fora de l'infern i normalment darrera de Crist. La participació d'aquest sant al descendent es dona sovint a l'art oriental, concretament al bizantí, i en canvi no coneixem gaires exemples en l'art occidental. En un dels mosaics de l'església grega de Daphni, Joan Baptista és darrera de Crist. Fa el gest anunciador de la notícia amb dos dits de la mà dreta, en una actitud pròpia de la iconografia oriental. Aquesta mateixa composició es repeteix en l'*Anàstasi* del mur occidental de la catedral de Torcello (Guardia, 1986: figs. 8 i 11).

Per ara, no hem trobat cap paral·lel en què sant Joan Baptista estigui a l'interior del purgatori o de l'infern. De totes maneres, n'hi ha un que s'assembla al concepte i intencionalitat que té el personatge de Sant Valentí. Es tracta de la pintura mural de l'església d'Asnières-sur-Vègre, que ja hem citat altres vegades (Pré, 1953: fig. 13). L'escena de la baixada als inferns repeteix un esquema compositiu freqüent: les ànimes

són a la dreta i allarguen els braços cap a Crist situat a l'esquerra. Aquest només va cobert amb un mantell i porta la creu de la resurrecció. Hom pot establir una sèrie de similituds amb les nostres pintures. En primer lloc, ambdós conjunts ornamenten el mur occidental de la nau i el tema és el mateix: es combinen els turments amb la salvació. En segon lloc, l'ordenació de les escenes és força semblant, a la dreta els suplicis i a l'extrem esquerre l'alliberament. La diferència rau en què a l'església francesa les ànimes no porten cap atribut especial. Aquest fet ens reafirmaria en la nostra hipòtesi que en les pintures de Sant Valentí s'ha volgut remarcar la importància del personatge que se salva, a través de la creu i de l'actitud reverent.

La imatge específica de Joan Baptista és la d'un home alt i prim, fosc de pell, amb barba negra i cabells despentinats. La vestimenta canvia al llarg dels segles. En un primer moment, porta les robes típiques dels apòstols, després va abillat amb un simple pal·li i finalment, a partir del segle XIV, amb una túnica curta de pèl de camell. En l'art occidental, els atributs propis són l'*Agnus Dei* i la petxina de batejar (Ferrando Roig, 1950: 156). En canvi, en la iconografia oriental va vestit d'anacoreta i, en alguns casos, només es cobreix amb el propi pèl. Un dels atributs bàsics és la creu de canya. La majoria de vegades té la mà dreta enlairada i aixeca dos dits, com a símbol d'avís (p.e. en les icones bizantines). Així, creiem que el nostre personatge té dos atributs característics de sant Joan: la creu i el gest que fa amb els dits. Això no obstant, no coneixem cap paral·lel en què el sant estigui despullat. De totes maneres, la nuesa dels personatges sagrats està justificada en l'escena de l'*Anástasi*, ja que estan condemnats temporalment. En algunes representacions del descendiment de Crist als inferns, Adam és nu (Yarza, 1987: 77).

Avís als fidels contra els perills de la mort sobtada

Al sector de ponent del mur sud de la nau hi ha representades dues escenes. Segons el professor Sureda (1981: 369 i 375), la de la dreta fa referència a un episodi de la vida de sant Cristòfol, el moment en què ajuda Crist a traspasar un riu. El mateix autor opina que l'elecció d'aquest sant no és arbitrària sinó que està en funció del programa d'exaltació dels sants protectors contra la pesta, que es desenvolupa al braç nord del transsepte. Nosaltres no compartim aquesta hipòtesi perquè opinem que la compareixença del sant és en funció d'allò que

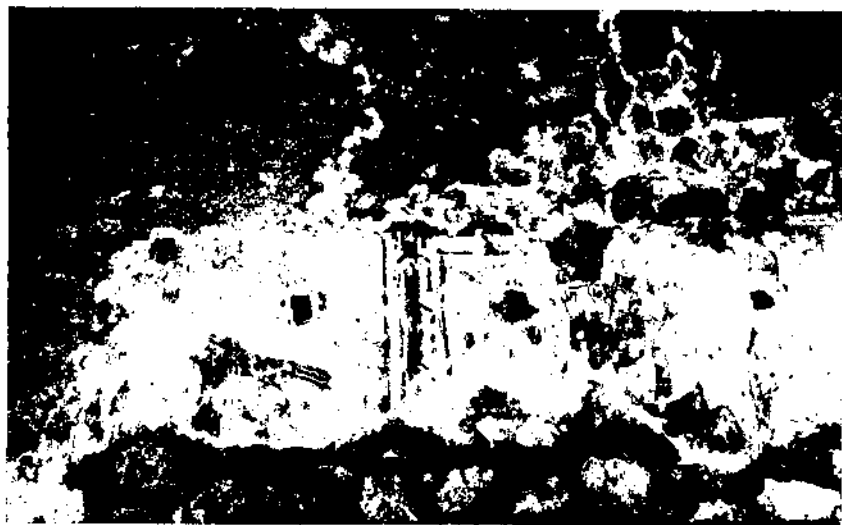


Figura 9: Pintures de ponent, conjunt del mural nord. L'escena de la dreta fa referència a un episodi de la vida de sant Cristòfol i la de l'esquerra, pitjor conservada, es podria relacionar amb algun fet de la vida de sant Francesc (Jordi Isern).



Figura 10: Pintures del nord-est, conjunt pictòric del mur est de la capella. La composició reticulada es divideix en dos registres. Al superior hi ha representats cinc sants, el que està situat a l'últim compartiment de l'esquerra és sant Antoni Abat (Jordi Isern).

representa, i que, tant per proximitat topogràfica com iconogràfica, s'ha de relacionar amb el tema del purgatori.

Un dels episodis més coneguts de l'hagiografia de sant Cristòfol és el del transport de Crist sobre les espatilles per creuar un riu molt cabalós. Aquest tema va ser difós a partir del segle XIII amb el relat de la *Llegenda Àuria* (Jacobo de la Vorágine, 1982, I: 407) i l'escena apareix en diverses pintures del gòtic lineal català. A més dels exemples ja coneguts, com el frontal d'altar del Museu d'Art de Catalunya i les pintures murals de Sant Pau de Casserres de Berguedà, coneixem un altre d'inèdit (que tenim en estudi). Es tracta de les pintures murals de l'església de Sant Cristòfol de la Castanya (el Brull), descobertes l'any 1986, en el decurs de la restauració duta a terme pel nostre Servei, i posteriorment instal·lades al Museu Episcopal de Vic. En aquest conjunt figura aquest mateix tema com a mínim dues vegades, a més d'altres escenes.

A Sant Valentí, la composició és molt malmesa i el sant poc visible, només en resta un fragment del cap. En canvi, la figura de Crist és gairebé sencera (figs. 3, 9). Presenta una aparença diferent a la descrita a la *Llegenda Àuria*, ja que no es tracta d'un nen sinó d'un home, encara que imberbe. La posició i l'actitud d'aquesta figura recorden els panto-cràtors romànics, però porta un atribut que permet identificar-lo amb el *Salvator Mundi*. Ens referim a la bola tripartida, que agafa amb la mà esquerra, símbol de les tres parts de la terra: Europa, Àsia i Àfrica (Llompert, 1977, 2: 109-112). D'acord amb el mateix arquetipus, beneeix amb la dreta. Segons L. Réau (1958: 308), la representació de Crist adult pertany als exemples més primerencs d'aquesta fórmula, i fins al segle XIV no se substitueix per un nen. Els paral·lels més interessants, ja indicats per Suresta, són els de la Tour Ferrade de Pernes i el de l'església de Peralta de Tarragona. A partir de les restes conservades, podem observar que la figura de Crist és força gran, ja que ocupa tota la part alta de la paret. Si Crist està damunt de les espatilles de Cristòfol, i aquest sant normalment té l'alçària d'un gegant, hem de concloure que l'escena era monumental. La figura de Cristòfol, a causa de les virtuts profilàctiques, normalment se situava a les façanes i portes de les esglésies. Les creences populars indicaven que n'hi havia prou de mirar aquesta imatge per lliurar-se de la mort (*Ibid.*: 306). A l'església de l'Asunción d'Olella a Navarra, hi ha un sant Cristòfol de grans dimensions, situat al mateix lloc que a Sant Valentí, en la paret nord prop de la porta (Lacarra, 1974: 348), de tal manera que era el primer que veien els fidels quan entraven a l'edifici.

És cert que sant Cristòfor és un dels sants invocats contra la pesta, juntament amb sant Antoni Abat, sant Sebastià i sant Roc. Això no obstant, en un principi, la seva popularitat radicava en què evitava el perill de la mort instantània (igual que santa Bàrbara). A conseqüència d'aquesta primera accepció, posteriorment també protegirà de les malalties contagioses (Réau, 1958: 305-306). Guillem d'Auvergne a *De Universo*, obra de la segona meitat del XIII, defensa que els qui moren sobtadament no tenen temps de confessar els pecats i els cal purificar-se abans d'entrar al paradís. Segons aquest teòleg, el purgatori és un lloc on les ànimes segueixen amb la penitència terrenal, on hauran d'expiar les culpes mitjançant càstigs (només es refereix al suplici del foc). També comenta que està força poblat perquè hi ha molts que moren insospitadament; gairebé tots tenen pecats lleus i la majoria no ha acabat la penitència (Le Goff, 1989: 279-280). Finalment, opina que el temps del purgatori està entre la mort i la resurrecció.

En d'altres escrits anteriors també es fan unes consideracions sobre el purgatori. Es diu que les ànimes hi esperen la misericòrdia divina, però han de fer penitència i patir els suplicis pertinents. A la cinquena redacció de la *Visió de Sant Pau*, es fa una distinció entre el purgatori i l'infern. El purgatori és damunt de l'infern, i en aquest estadi superior hi ha unes ànimes concretes que penen: «Superius infernus est ignis purgatorii, ubi sunt anime que expectant misericordiam dei; et ibi penitenciam agunt, ibi purgantur, et ibi sustinent penam per uiginti ut triginta, uel per centum annos uel usque ad diem iudicii» (Silverstein, 1935: 197). En un dels tractats de sant Pere Pascual es fan unes consideracions semblants: «En lo ters infern es pena de foch... e aquell loch es apellat Purgatori, e en aquell avallen tots aquells qui en a quet mon, no han cumplida la penitencia de llurs pecats... e aquells devallen en aquest loch per purgar lurs pecats, dels quals no han feta penitencia, e apres de quet purgatori, van en la gloria celestial» (Armengol, 1907, II: 185).

Aquestes referències literàries, sobretot les reflexions de Guillem d'Auvergne, permeten d'establir un programa iconogràfic per a les pintures de ponent. La clau interpretativa rau en sant Cristòfol. Entenem aquesta imatge com a un símbol d'avís als fidels contra els perills de la mort sense confessió, palesats als murs oest i sud. Tot el conjunt occidental es basa a remarcar la importància de fer penitència en aquest món per tal d'evitar les tortures del purgatori, i obrir una porta a la sal-

vació, que és el significat de la figura (possible Joan Baptista) situada a l'extrem del mur oest. Aquesta interpretació podria refermar-se amb certs paral·lels iconogràfics, indirectes però amb un significat semblant. Als murals de l'església francesa de Saint-Genest de Lavardin, sant Cristòfol forma part d'un cicle dedicat a la descripció de l'infern i del paradís (Deschamps, Thibout, 1963: 158-159). A les pintures de Peralta, apareix associat a escenes de pecat i salvació. Segons J. Sureda (1986: 109), els cinc fragments que s'hi conserven no configuren un programa iconogràfic, ja que es tracta de temes aïllats. Hi ha una escena de judici (el *Dominus* envoltat del tetramorfos), una altra de pecat (Adam i Eva sota l'arbre es cobreixen, ja que han pecat) i una altra de salvació (de la humanitat, representada per la crucifixió de Crist). L'últim tema és sant Cristòfol portant el Nen, que es relaciona amb la salvació dels homes mitjançant la mort de Crist, inclús dels pecadors. L'elecció d'aquest sant com a integrant del programa també pot tenir una vinculació amb l'orde hospitaler. La Tour Ferrade de Pernes era propietat de l'Hospital i la decoració pictòrica va ser encarregada per un senescal (Deschamps; Thibout, 1963: 234). Sant Cristòfol és al costat del combat entre Guillem d'Orange i un gegant (Roques, 1961: 139); una escena de lluita maniquea i del triomf del bé.

L'altra escena del parament nord es conserva més malament i s'interpreta amb més dificultat (figs. 3, 9). Els únics elements identificables són un corb, possiblement situat damunt d'un cap, i una mà. J. Sureda (1981: 370-371) opina que el corb només es pot relacionar amb dos sants, Vicenç i Antoni Abat. Es decanta pel segon, i per l'escena en què intervenen sant Antoni, sant Pau i el corb: sant Antoni també és invocat contra la pesta, i per això aquest fragment formaria part del programa iconogràfic de l'exaltació dels sants protectors contra l'epidèmia. La identificació que fa el professor Sureda ens sembla suggerent, ja que aquest sant torna a sortir a les pintures del nord-est. De totes maneres, també era molt popular per haver lluitat contra les temptacions del dimoni; aquesta segona qualitat s'avé millor amb la nostra interpretació iconogràfica.

La composició també es podria relacionar amb un episodi de la vida de sant Valentí, a partir del tema reproduït en un capitell del claustre del monestir de Sant Benet de Bages. En aquest capitell (núm. 13 de la galeria de llevant) hi ha un home vestit amb una túnica amb els braços aixecats i un ocell que es dirigeix vers ell; al costat hi ha un altre per-

sonatge agenollat. Segons Junyent, al cenobi de sant Benet hi havia hagut les relíquies de sant Valentí i, per tant, l'escena fóra de la seva vida. Aquesta interpretació ens interessa per tractar-se del sant titular de la nostra església, encara que no s'ha acceptat gaire en no haver-se provat que les relíquies haguessin estat mai en el monestir. Segons X. Sitges i X. Barral, es tractaria d'una escena relacionada amb la vida de sant Benet (Barral, 1984: 428-438). Una altra interpretació dels fragments els relaciona amb un episodi de la vida de sant Francesc d'Asís, pel fet de conservar-se una mà amb un orifici al carp, que podria reproduir una llaga, atribut característic d'aquest sant. Un dels trets més destacats de l'hagiografia de sant Francesc és la predicació als ocells. A les pintures de l'absis de l'església de San Esteban de Sos del Rey Católico (Saragossa), hi ha una composició en la qual intervé un sant que predica als ocells situats damunt d'un arbre; una de les aus és pràcticament sobre el cap del personatge. Segons F. Abad Ríos (1971: 20-21), podria tractar-se de sant Francesc. A l'església de Saint-Genest de Lavardin, també hi és reproduïda, i, a més, està al costat de sant Cristòfol. Els dos sants són en un programa de temes infernals i de paradís. L'associació de sant Cristòfol i sant Francesc també es dona a les pintures de la capella Chalard de l'església de Saint-Genies de Dordonya (Deschamps; Thibout, 1963: 158-159).

A causa dels pocs fragments que resten d'aquesta escena, no podem arribar a cap conclusió concreta. Malgrat tot, considerem la possibilitat d'identificar-la amb l'escena de sant Francesc, sobretot a causa dels paral·lels francesos i la relació amb Cristòfol.

EL PROGRAMA ICONOGRÀFIC DEL NORD-EST

El professor Sureda (1981: 375) opina que aquests frescos són una exaltació dels sants protectors contra la pesta. Això no obstant, ni sant Andreu, ni santa Caterina d'Alexandria, ni sant Esteve —que, segons el mateix autor, poden ser alguns dels personatges representats al mur est— no són protectors contra la malaltia. Tampoc no es pot relacionar amb la lluita contra aquesta plaga l'escena de sant Martí oferint la capa a un pobre, situada al mur nord de la mateixa estança. Malgrat que ens manca informació per poder establir un programa concret, creiem que l'elecció dels sants podria estar vinculada amb l'orde de l'Hospital per palesar els principis bàsics de la regla de la comunitat.

Sant Martí comparteix la capa amb un pobre

L'escena s'identifica fàcilment en el mur de tramuntana (figs. 4, 11). Tracta d'un passatge de la vida de sant Martí, el partiment de la capa amb un pobre (Sureda, 1981: 371), i segueix una fórmula iconogràfica estereotipada. Aquest episodi serveix a sant Vicenç Ferrer (1977: 251-257) per demostrar una de les virtuts principals de Martí de Tours, la caritat amb els pobres: «... e finalment vench sent Martí é veu lo pobre despulat e dix: O llas, e si yo jaquia axí aquest pobre, que'm dirie mon senyor Jesuchrist, quan la mia ànima exirà de aquest món? Ell guardà si tenie diners, e non poch haver axí, perquè estava armat e no havia sinó lo mantó. E cridà lo pobre e dix: no tinch sinó aquest mantó, mas *nec tibi, sed dividatur*. E tragué la spasa e partí'l, e lo pobre abrigalà'l-se e vasse'n alegre».

Sant Martí era d'origen noble i militar de carrera per tradició familiar. És el capdavanter dels sants cavallers que, a més de complir els tres vots ordinaris, va lluitar contra l'heretgia i va protegir els pobres. Tant per origen com per professió i virtuts, pot ser considerat un model per als cavallers de l'orde de l'Hospital. Els membres d'aquesta comunitat havien de ser de llinatge noble i demostrar la puresa de sang. Es regien pels principis religiós i militar i, a més dels vots habituals, n'havien de complir d'altres que, segons Lacroix (1877: 193), eren: tenir tranquil·litat d'esperit, viure sense maldat, plorar els pecats, humiliar-se a les injúries, estimar la justícia, ser misericordiós, ser sincer i net de cor i sofrir la persecució. Aquests vots coincideixen, a grans trets, amb les virtuts personals de Martí de Tours (caritat amb els pobres, fidelitat divina, humilitat personal, pobresa, dignitat personal, benignitat i estabilitat final, segons sant Vicenç Ferrer).

Conjunt de sants

La identificació dels personatges del mur est és una tasca complicada, ja que ha desaparegut la majoria de les carteles amb les inscripcions dels noms. Els rètols feien reconeixibles els sants i no calia incorporar-hi els atributs específics; per això només porten els generals, com són la palma de màrtir i un llibre. Ni la vestimenta, ni el caràcter fisiològic de les imatges ens permeten d'aportar noms definitius.



Figura 11: Pintures del nord-est, conjunt pictòric del mur nord de la capella. A la zona superior de la paret es conserva l'escena de sant Martí muntat a cavall que ofereix la capa a un pobre situat davant seu (Jordi Isern).

L'únic que hem pogut identificar amb certa precisió és el de l'últim compartiment del registre superior (figs. 5, 10), la inscripció del qual es pot transcriure com a *Sanctus Antonius*. J. Sureda (1981: 372-373), llegeix Andreu i confirma el nom mitjançant la creu, símbol del seu martiri. Això no obstant, la creu de sant Andreu és en aspa, en canvi la d'aquesta figura té forma de tau. A més, el vestit no és el dels apòstols com tampoc no ho és la tonsura. Nosaltres creiem que es tracta de sant Antoni Abat, atesa la iconografia: porta hàbit amb caputxa, de color obscur, possiblement negre o marró; presenta tonsura i barba; duu penjada la tau —només perfilada amb una línia groga— que és un dels atributs determinants d'aquest sant, i amb molta dificultat, es pot veure que aguanta una au —possiblement un colom— entre les dues mans. A sobre de considerar que els tres primers atributs són característics de sant Antoni, cal afegir que aquest sant és el patró dels animals domèstics, a més d'anacoreta i fundador d'un dels primers ordes hospitalers: els Antonins. També és sant curander, protector contra les malalties contagioses i la mort sobtada, per això utilitza la tau com amulet. Finalment, també va ser un infatigable lluitador contra les temptacions del dimoni.

Segons el professor Riu, el nom del sant a la dreta de sant Antoni podria transcriure's per Benet o Bernat (figs. 5, 10). Si fos sant Benet, fundador de l'orde benedictí, hauria de portar un hàbit de color negre, i en canvi vesteix de blanc. Potser es tracti de sant Bernat de Claraval, reformador de l'orde cistercenc, ja que, a més del color blanc de l'hàbit, té una àmplia tonsura. Si comparem aquesta imatge i el sant Bernat del retaule del mateix nom del Museu de Mallorca, veurem certes similituds tipològiques, sobretot pel que fa a la vestimenta i al tractament del rostre.

La santa del registre inferior ha estat identificada per Sureda (1981: 373) com santa Caterina d'Alexandria (figs. 5, 10). La seva interpretació es basa en què porta corona i palma de martiri. Aquests atributs són molt generals i no ofereixen cap informació precisa. El professor Riu ens va indicar que el nom inscrit a la cartela podria ser un abreujament d'Isabel, i que la dama portava robes de casada. Tal vegada s'hauria de relacionar amb santa Isabel d'Hongria, d'origen noble i casada des dels quatre anys, la qual va formar part del tercer orde franciscà i va fundar un hospital per atendre els pobres, els malalts i els lleprosos.

Els altres sants estan tots tonsurats i la majoria porta un llibre (figs. 5, 10). Podrien ser fundadors d'ordes religiosos. El primer del registre superior recorda la imatge central de la taula dedicada a sant Pere Màrtir

del Museu d'Art de Catalunya. Encara que només tipològicament, ja que el color del mantell no correspon pas a l'orde dominic. El segon del mateix registre sembla tenir més importància que no pas la resta, ja que és de front i els altres semblen adreçar-s'hi. Sureda (1981: 373-373) pensa en sant Esteve, a causa de l'enreixat que li serveix de fons, símbol de l'instrument de martiri d'aquest sant. Creiem que aquest element no és un atribut, ja que el mateix tipus de fons es repeteix al compartiment de la hipotètica santa Isabel.

El fet de relacionar tot el conjunt de sants i vincular-los a l'escena de sant Martí és força complicat. Tant sant Martí com sant Antoni Abat i santa Isabel d'Hongria són protectors dels pobres i dels malalts. Un dels elements bàsics de la reforma que introdueix sant Bernat al Cister és el retorn a la pobresa i a l'austeritat. Sant Antoni i santa Isabel també són invocats per a la curació dels malalts. La lluita i venciment del dimoni és un fet que ens serviria per relacionar sant Antoni i sant Martí, que també es poden agrupar com a protectors dels animals. Creiem que fóra interessant relacionar la iconografia d'aquesta capella amb la comunitat de l'Hospital de Sant Joan. Aquests sants haurien estat elegits per exaltar l'atenció als pobres, pelegrins i malalts, tasca que duia a terme l'orde titular d'aquesta església.

ANÀLISI FORMAL

Segons J. Sureda (1981: 378), aquest conjunt és fruit d'un mateix criteri estilístic, encara que amb possibles variacions de taller. Tot i que els murals pertanyen al gòtic lineal, nosaltres observem un tractament formal diferenciat entre els de ponent i els del nord-est. Aquesta distinció coincideix amb l'existència de dos programes iconogràfics independents.

Les pintures de ponent (figs. 1, 2, 3) tenen uns paràmetres formals semblants, encara que s'hi poden establir certes diferències. Es tracta de composicions bidimensionals, sense cap referència espacial, i les decoracions dels plafons varien en cada cas. El mur sud està recobert de flames vermelloses; al mur nord hi ha una capa de color vermell pàl·lid, ornamentada amb una mena de motius florals formats per punts vermells; a l'oest tot el fons és obscur, gairebé negre. La gamma cromàtica es redueix als marrons, vermells, grocs i grisos. Tots els personatges, animals i objectes estan resseguits d'una línia, la qual delimita els colors

aplicats en tintes planes. Les escenes estan col·locades una al costat de l'altra sense separació física, només hi ha canvi temàtic. La manera d'executar les figures és molt semblant als murs nord i sud, ja que possiblement són obra d'un mateix autor. Sant Cristòfol i el corb (els elements més visibles del fragment nord) estan contornejats amb una línia vermella. En algunes zones aquesta línia és l'únic element que dóna forma, per exemple en les mans de Crist i a la bola del món. Al mur sud, els personatges estan perfilats amb una línia marró que també s'utilitza per remarcar-hi els trets anatòmics. En canvi, els animals estan configurats per una línia negra que delimita el pigment marró del cos. La tipologia dels rostres és la mateixa en tots dos murs. L'únic element ornamental del conjunt és l'emmarcament de l'escena de sant Cristòfol. Es tracta d'un motiu decoratiu dit d'esperó, molt utilitzat en les ceràmiques; té una llarga tradició en l'art àrab i és recuperat per la ceràmica valenciana, sobretot la de Paterna i la terrissa daurada de Manises (Martínez Caviro, 1982: 115).

El tractament formal dels conjunts nord i sud respon a criteris que encara tenen una forta relació amb l'estètica del romànic. Aquest fet és palès, fonamentalment, en el dibuix anatòmic dels condemnats, el qual consisteix en la delimitació lineal dels membres principals del cos. Aquest tipus de formalització recorda les figures de l'infern de Santa Maria de Taüll. El Crist, situat sobre les espatlles de Cristòfol, segueix la tipologia dels pantocràtors romànics.

Malgrat que les pintures de l'oest s'assemblin força als conjunts anteriors, observem certes diferències morfològiques: presenten un cànon més allargat, el cos és resseguit d'una línia sense compartiments interiors, el cap és més oval i els trets del rostre més realistes. L'estil sembla més gòtic que no pas el de les pintures anteriors. Podria tractar-se del treball d'un altre pintor potser del mateix taller però amb uns coneixements formals més influenciats pel gòtic.

Un dels paral·lels més interessants és el de la Tour Ferrade de Pernes. Com l'església de Sant Valentí, es tracta d'un edifici propietat de l'orde de l'Hospital. L'escena de sant Cristòfol ens serveix per comparar ambdues decoracions. La composició i l'actitud dels personatges són pràcticament iguals. El Crist-Nen, situat damunt de les espatlles de Cristòfol, va abillat de la mateixa manera; també beneeix amb la mà dreta i porta la bola del món (en el cas francès no té el braç esquerre tan separat del cos). La forma de concebre les figures és fruit d'un concepte estilístic

similar. Són absolutament planes, amb rostres hieràtics configurats per la línia (de forma ovoïdal, amb els ulls una mica ametllats, les celles s'uneixen amb el nas, la boca és petita). J. Sureda (376-377) estableix com a paral·lel formal més clar del conjunt de ponent la decoració de l'església de Peralta, que alhora s'assembla a la de Pernes. Es basa en la similitud d'ambdós conjunts en resoldre l'escena de sant Cristòfol i en la forma de representar l'arbre (mur oest a Sant Valenti i escena del pecat original a Peralta). Creiem que es tracta d'una filiació encertada a les composicions desenvolupades als murs nord i sud. Tal vegada, el model francès sigui l'original i els d'aquí podrien haver-s'hi inspirat.

Creiem que un paral·lel il·lustratiu del conjunt oest (que presenta certes diferències respecte dels altres, tal com s'ha vist més amunt) foren els frescos de l'església d'Asnières-sur-Vègre (esmentat en l'apartat d'iconografia). Si comparem el personatge (possible Joan Baptista) representat al mur occidental de la nostra església i les ànimes que participen en l'*anàstasi* de les pintures franceses, veiem que tenen un tractament semblant. Tots ells estan perfilats amb una línia gruixuda, són de cànon allargat, posseeixen el mateix tipus anatòmic i els rostres similars. La posició i l'actitud de les figures també són força semblants.

Els murals del nord-est són diferents (figs. 4, 5). També es tracta de composicions planes, però hi ha certs intents de trencar la bidimensionalitat: alguns sants són de perfil i els llibres sagrats estan en posició obliqua. El fons normalment és d'un sol color, amb alternança dels vermells i els blaus. En dos casos aquest color uniforme s'ha substituït per una estructura reticulada. D'aquest tema, podem trobar-ne paral·lels en la pintura mural i en la miniatura del gòtic lineal. També és un motiu ornamental de la ceràmica. La composició està basada en una successió de compartiments, possiblement inspirada en els teixits (Gallego, 1972: 131-161). Cadascun d'aquests compartiments està separat de l'altre mitjançant una orla decorativa de motius vegetals. És un tipus d'ornament molt general i força utilitzat en les composicions pictòriques. L'emmarcament dels compartiments rectangulars a través d'una estructura arquitectònica (recolzada en dues columnes que sustenten un arc trilobulat, tancat per una coberta a dues aigües rematada per florons), també és un sistema que s'utilitza en la pintura mural, en la miniatura i en l'escultura del primer gòtic. En l'execució dels sants predomina el linealisme, que serveix per configurar els cossos i els plegaments dels ropatges, però hi ha més intenció de donar-hi volum. Els rostres dels

diferents sants estan clarament individualitzats, són més vius i no tan hieràtics com els del conjunt de ponent. També hi ha una intenció de reproduir-hi els detalls, per exemple el dibuix de les ungles de les mans. Els colors són més càlids i brillants, amb abundància de vermells, blaus i ocres, que encara s'hi poden apreciar, malgrat la degradació.

Els paral·lels formals més propers foren, entre d'altres, el frontal d'altar de sant Cebrià de Cabanyes, sobretot pel desenvolupament compositiu, per l'enquadrament dels personatges i per l'orla decorativa. Al tríptic-reliquiari de la catedral de Tortosa, el fons de les escenes està decorat amb el sistema de retícula i les representacions són emmarcades per arcs trilobulats culminats de florons. També hi veiem certa relació amb el mural dedicat a sant Tomàs de l'església de San Miguel de Daroca (Saragossa), sobretot pels aspectes compositius. Està dividit en dos registres, els sants estan inclosos en estructures arquitectòniques, i tots situats de perfil menys l'escena principal, on s'explica el dubte de sant Tomàs, que està de front. A les pintures de Sant Valentí es repeteix un esquema idèntic, només un dels sants està en posició frontal.

Com a conclusió, creiem que aquestes pintures podrien haver estat fetes per un taller local influït pels de Tarragona. Segons J. Gudiol i S. Alcolea (1986: 31-32), durant la primera meitat del segle XIV, a Tarragona hi havia hagut diversos tallers de pintura que es dedicaven a decorar els monuments arquitectònics protogòtics d'aquella zona. El tractament formal dels frescos de l'església de Sant Valentí no es pot assimilar a l'obra d'un taller important.

CRONOLOGIA

J. Sureda (1981: 380), després de fer una anàlisi minuciosa, arriba a la conclusió que les pintures són del protogòtic avançat, realitzades cap al 1350 o 1360. La justificació d'aquesta data es basa, fonamentalment, en els dos programes iconogràfics establerts: el de la visió infernal i sobretot el del culte als sants protectors contra la pesta. Respecte a les raons iconogràfiques aportades, caldria fer unes matisacions. D'una banda, el tema de la visió infernal és molt antic, amb exemples en la miniatura dels *Beatus*. El relat dels càstigs infernals ja s'inicia a començament del segle XIII. D'altra banda, no considerem plenament justificada la relació entre els sants i la pesta (*supra*: V. 2). A partir de

l'anàlisi d'una sèrie d'aspectes, considerem que la cronologia d'aquesta decoració mural no és unitària, sinó que hi ha dos moments pictòrics lleugerament diferenciats. A més, les dates establertes pel professor Sureda potser siguin massa avançades, principalment per a les pintures de ponent.

Les excavacions arqueològiques dutes a terme pel nostre Servei (cf. resultats en aquestes mateixes *Jornades*) han demostrat que aquesta església va ser construïda cap al tercer quart del segle XIII. Anteriorment, sempre s'havia considerat que la primera etapa era romànica del segle XII. És evident que aquest retardament s'avé millor amb la datació de les pintures, ja que algunes d'elles poden ser contemporànies de la construcció de l'edifici. Pel que fa a la documentació (també estudiada en aquestes actes), no s'ha trobat cap referència als murals. Sabem, però, que una de les primeres comandes de l'orde de l'Hospital es va establir a Sant Valentí de les Cabanyes, encara que ben aviat, el 1306, es van traslladar a Vilafranca del Penedès.

Una sèrie d'indícis ens fan suposar que algun membre de la comunitat va poder encarregar els frescos. Era força corrent que els cavallers de sant Joan, juntament amb els templaris, contractessin artistes per decorar les seves propietats (Deschamps, Thibout, 1963: 234). La Tour Ferrade de Pernes i el castell de Alcañiz, en són dos exemples. En alguns documents es palesa l'interès que tenien pels ornaments: el 1295, Arnau de Terrassa, pintor, ven a un cavaller de l'orde de sant Joan una cadira de muntar, un escut, una cuirassa i d'altres peces decoratives; el 1308, Pere d'Olivera, pintor de Barcelona, signa un rebut per les armes que havia fet al Mestre de l'orde de Sant Joan de Jerusalem (Gudiol, Alcolea, 1986). Un dels indicis més eloqüents del lligam entre les pintures i els jerosolimitans és la possible identificació de l'ànima que se salva amb sant Joan Baptista (*supra*, IV.2), considerat el fundador espiritual de l'orde. L'elecció de sant Cristòfol, també dins el programa de ponent, és usual en pintures encarregades per cavallers de l'Hospital (recordem l'exemple de la Tour Ferrade de Pernes). A les pintures del nord-est s'ha escollit Martí de Tours, màxim representant del *milites Christi*.

Finalment, la datació de les pintures també està en funció del tractament formal. Les de ponent tenen certes reminiscències romàniques i semblen pertànyer a una primera fase decorativa. Els paral·lels de la Tour Ferrade de Pernes, datat del darrer quart del segle XIII (Roques, 1961: 139; Deschamps-Thibout, 1963: 234) i de l'església d'Asnières-

Sur-Vègre, de la primera meitat del segle XIII (Pré, 1956: 1) o de mitjan la centúria (Deschamps-Thibout, 1963: 102-103), ens podrien fer pensar en una cronologia semblant. De totes maneres, també cal tenir en compte la decoració de l'església de Peralta, que és més tardana, de cap al segon quart del segle XIV (Sureda, 1986: 109), i que té una relació formal evident amb les nostres pintures. La iconografia tampoc no és gaire indicativa, ja que les fonts literàries usades tenen una cronologia àmplia. L'apòcrif de Sant Pau és del segle II o III, els textos escatològics àrabs conservats són del segle IX, i els relats visionaris dels segles VIII al XVII. Segons A. Pacheco (1973: 17-18), a Catalunya tots aquests textos van començar a traduir-se i a difondre's durant el segle XIV.

Les pintures del nord-est tenen un tractament formal clarament gòtic. Els paral·lels establerts es basen sobretot en l'esquema d'organització general que, d'altra banda, és molt freqüent en aquella època. Entre d'altres exemples, es poden citar el mural del refetor de la catedral de Pamplona, obra de Joan Oliver, datat del 1330 (Lacarra, 1974: 155-189), la decoració de l'església de San Miguel de Daroca, dedicada a sant Tomàs (Gudiol, 1971: 72), i el frontal de sant Cebrià de Cabanyes (Sureda, 1986: 114), de la primera meitat del segle XIV. Les representacions de sants comencen al segle XIII en la pintura sobre fusta i durant tot el segle XIV també sovintegen a la pintura mural. Així doncs, considerem que les pintures de ponent poden datar-se de cap al darrer terç del segle XIII; és a dir, contemporànies de la construcció de l'església. En canvi, les del nord-est són més avançades i podrien haver estat realitzades cap a la primera meitat del segle XIV.

BIBLIOGRAFIA

ASÍN PALACIOS, M. 1944 i 1966: *La escatología musulmana en la Divina Comedia*. Madrid.

ARMENGOL VALENZUELA, P. 1906: *Obras de San Pedro Pascual, Mártir*, I. Roma.

—. 1907, II i III.

—. 1908, IV.

BALTRUSAITIS, J. 1960: *Le gothique fantastique (Reveils et prodiges)*. París.

- BARRAL I ALTET, X. 1984: «Sant Benet de Bages. El Claustre», *Catalunya Romànica. El Bages*, XI: 428-438.
- BATLLE Y HUGUET, P. 1949: «Las pinturas murales de Peralta (Tarragona)». *Boletín Arqueológico de Tarragona*, XLIX: 177-183.
- , 1952: «Las pinturas góticas de la catedral de Tarragona y su Museo Diocesano». *Boletín Arqueológico de Tarragona*, LII: 197-218.
- BENEDEIT, 1983: *El Viaje de San Brandán*. Madrid.
- CHAMPEAUX, G.; STERCKX, D.S. 1984: *Introducción a los Símbolos*, 7. Madrid.
- CHURRUCA, M. 1939: *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española*. Madrid.
- DELCLAUX, F. 1973: *Imágenes de la Virgen en los códices medievales de España*. Madrid.
- DESCHAMPS, P.; THIBOUT, M. 1963: *Le peinture murale en France au debut de l'époque gothique*. París.
- FERRANDO ROIG, J. 1950: *Iconografía de los santos*. Barcelona.
- GALLEGU, J. 1972: «Los compartimentos tabicados, una organización abstracta para la pintura figurativa», *Revista de Occidente*, 110: 131-161.
- GUARDIA, M. 1986: «Una obra bizantina de Ciudad Real y el tema de la Anástasis», *D'Art*, 12: 89-111.
- GUDIOL, J. 1971: *La pintura medieval en Aragón*. Saragossa.
- GUDIOL, J.; ALCOLEA, S. 1986: *Pintura gòtica catalana*. Barcelona.
- LACARRA DUCAY, M. C. 1974: *Aportación al estudio de la Pintura Mural Gótica en Navarra*. Pamplona.
- LACROIX, P. 1877: *Vie militaire et religieuse au Moyen Age et a l'époque de la Renaissance*. París.
- LAUER, PH. 1927: *Les enluminures romanes de la Bibliothèque Nationale*. París.
- LE GOFF, J. 1989: *El nacimiento del Purgatorio*. Madrid.

- LLOMPART, G. 1970: «Aspectos populares del purgatorio medieval», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 26: 253-274.
- . 1977: *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 2. Palma de Mallorca.
- LLOPACH I SANTIS, S. 1978: «El Penedès durant el període romànic», *Miscel·lània Penedesenca*, I: 65-88.
- MÀLE, E. 1925: *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. París.
- . 1953: *L'art religieux du XIIIe siècle en France*. París.
- MARIÑO, B. 1989: «Sicut in terra et in inferno. La portada del Juicio en Santa María de Tudela», *Archivo Español de Arte*, 246: 157-168.
- MELERO MONEO, M. 1984: «Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela (Navarra)», *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, I: 203-215.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. 1982: *La Loza Dorada*. Madrid.
- MAURY, J. 1905: *Reseña de las órdenes religiosas. Disciplina y culto*. Barcelona.
- MESURET, R. 1967: *Les peintures murales du sud-ouest de la France*. París.
- MEYER, P. 1895: «La descente de Saint-Paul au enfer», *Romania*, XXIV: 357-355.
- MIQUEL I PLANAS, R. 1914: *Llegendes de l'altre vida*. Barcelona.
- . 1917: *Històries de l'altre temps. X. Viatge al purgatori de Sant Patrici;; Visions de Tundal i de Trictelm; Viatge de'n Pere Portes*. Barcelona.
- OWEN, D. R. 1970: *The Vision of Hell*. Nova York-Edimburg.
- PACHECO, A. 1973: *Viatges de l'altre món. Dos relats dels segles XIV i XVII*. Barcelona.
- REAU, L. 1956: *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie de la Bible. I. Ancien Testament*, II. París.
- . 1957: *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie de la Bible. II. Nouveau Testament*, III. París.

- . 1959: *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des Saints*, III. París.
- PRÉ, M. 1953: «Découvertes récentes de peintures murales des XIIIe et XIVe siècles dans Le Maine», *Gazette des Beaux Arts*, XLII: 90-96.
- . 1956: «Dernières découvertes de peintures murales a l'église du Ansières-sur-Vègre», *Gazette des Beaux Arts*, XLVIII: 1-10.
- Sant Gregori, 1968: *Diàlegs*, edició a cura d'A. J. Soberanas. Barcelona.
- SANTOS OTERO, A. 1984: *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid.
- SILVERSTEIN, TH. 1935: *Studies and Documents IV. Visio Sancti Pauli. The History of the Apocalipsis latin together nine texts*. Londres.
- SUREDA I PONS, J. 1977: *El gòtic català. I. Pintura*. Barcelona.
- . 1981: «Les pintures murals de Sant Valentí de les Cabanyes», *Quaderns d'Estudis Medievals*, 6: 364-381.
- . 1986: «Fragments de la decoració mural de l'església de Peralta», *Thesaurus. Estudis*. Pàgs. 109-110. Barcelona.
- VILLENUEVE, R. 1957: *Le diable dans l'art*. París.
- VILLER, M. 1950: *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, doctrine et histoire*. París.
- VIRELLA I BLODA, J. 1981: «Les pintures murals de Sant Valentí de les Cabanyes», *Amics de l'Art Romànic*, 11: 108-110.
- VORÁGINE, DE LA S. 1982: *La leyenda dorada*. Madrid.
- YARZA LUACES, J. 1980: «Diablo e infierno en la Miniatura de los Beatos», *Simpósio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, Madrid, I: 231-255.
- . 1987: *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona.
- XARRÍ I ROVIRA, J. M. 1981: «Primeres anotacions sobre les pintures de Sant Valentí de les Cabanyes», *Quaderns d'Estudis Medievals*, 5: 318-320.